

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA APARECIDA BORGES LEAL

O FOCO NARRATIVO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE
AUTHOR, AUTHOR, DE DAVID LODGE

CURITIBA
2013

MARIA APARECIDA BORGES LEAL

O FOCO NARRATIVO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE
AUTHOR, AUTHOR, DE DAVID LODGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA
2013

Leal, Maria Aparecida Borges

O foco narrativo na ficção contemporânea : uma leitura de
Author, Author de David Lodge / Maria Aparecida Borges Leal. –
Curitiba, 2013.

176 f.

Orientador: Profº. Drº. Caetano Waldrigues Galindo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Ponto de vista (Literatura). 2. Narrativa (Retórica). 3. Lodge,
David, 1935 – Crítica e interpretação. 4. Henry, James, 1843-
1916. – Biografia. 5. Literatura Inglesa – Romance. I. Título.

CDD 823



Dr. Caetano Waldrigues Galindo

Dr.^a Marilene Weinhardt

Dr.^a Mail Marques de Azevedo

Maria Aparecida Borges Leal



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS


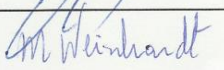
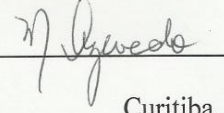
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda MARIA APARECIDA BORGES LEAL para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

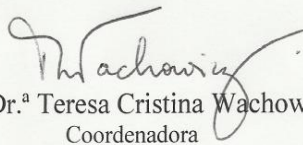
Os abaixo assinados CAETANO WALDRIGUES GALINDO, MARILENE WEINHARDT e MAIL MARQUES DE AZEVEDO arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O FOCO NARRATIVO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE AUTHOR, AUTHOR, DE DAVID LODGE”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		aprovada
MARILENE WEINHARDT		aprovada
MAIL MARQUES DE AZEVEDO		aprovada

Curitiba, 26 de junho de 2013



Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Coordenadora

DEDICATÓRIA

Aos queridos Arthur e Rafael, com todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela graça de viver, pela proteção, pela saúde e por ter me permitido ser capaz de conduzir este trabalho até o fim.

Ao meu marido Rosalvo, às minhas filhas Angélica, Aline e Alice, aos meus genros, Jullien, Andre e Daniel, e aos meus netos Arthur e Rafael, pelo afeto e incentivo.

Às minhas irmãs Marza e Lola, pela força espiritual e pelas palavras amigas na hora certa.

Ao professor Caetano Waldrigues Galindo, pela orientação, pelo apoio, pelo otimismo, pela amizade e por estar sempre disposto a ajudar e a compartilhar conhecimentos.

Aos professores Mail Marques de Azevedo, Marcelo Sandmann, Marilene Weinhardt e Patrícia da Silva Cardoso pelo incentivo e pela participação em diferentes etapas do processo.

Às professoras Sandra Stroparo e Célia Arns, pelo carinho e amizade.

Às professoras Luci Colin e Liana de Camargo Leão, pela amizade, pelo carinho e por terem me apresentado Henry James e David Lodge.

Ao amigo Ewerton de Sá Kaviski, pela disposição constante, pelas ideias geniais e por ter organizado e coordenado, em 2010, o grupo de estudos *Estudo sobre o foco narrativo*: teoria e textos literários.

Ao Hardi Splett, pela disponibilidade permanente e por apresentar soluções operacionais, em tempo recorde, na área da informática.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, pela confiança em mim depositada.

A todos os professores que direta ou indiretamente participaram da minha formação.

Aos colegas da graduação e da pós-graduação pelo companheirismo e pelas contribuições para a realização deste trabalho.

RESUMO

O propósito deste trabalho é refletir sobre a construção do foco narrativo em *Author, Author* (2004), de David Lodge, romance biográfico sobre o escritor Henry James (1843-1916). O narrador não se limita a situar o leitor na narrativa: o seu posicionamento em relação aos aspectos factuais da vida e do percurso literário do romancista norte-americano desempenha papel fundamental na discussão das estratégias narrativas da prosa de ficção de James. Na construção ficcional do malogro na noite de estreia de *Guy Domville*, em Londres, em 1895, por exemplo, é possível perceber a bipartição desse narrador, capaz de *contar* e *mostrar* dois episódios que se passam em dois lugares diferentes, simultaneamente. Em outros momentos do romance, a voz autoral embaralha-se com a voz do sujeito da enunciação a tal ponto, que o leitor menos atento encontra certa dificuldade para colocar ordem nos discursos. O abandono gradual da prosa de ficção em busca de uma identidade como dramaturgo, a falta de êxito na dramaturgia, a lenta recuperação psicológica, a retomada da prosa de ficção e o resultado insatisfatório da revisão e escrita de prefácios para as suas obras, para compor *The novels and tales of Henry James: The New York Edition* (1905), são alguns dos desdobramentos da trajetória de James, discutidos em *Author, Author*.

Palavras-chave: Romance biográfico. Híbrido duplo. Metanarratividade. Metaficcionalidade. Ponto de Vista.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to think over the construction process of narrative focus in *Author, Author* (2004), by David Lodge, a biographical novel about the writer Henry James (1843-1916). The narrator does not limit himself to guiding the reader through the narrative; rather, his attitude towards factual aspects of the life and literary course of the North-American novelist seems to play a fundamental role in the novel. In the fictional construction of the *débâcle* of “Guy Domville”, in London, 1895 for instance it is possible to distinguish the narrator’s bipartition, in order to *tell* and *show* two different episodes which happen in two different places, simultaneously. In other moments, the authorial voice blends with that of the subject of the enunciation to such a degree that the less attentive reader may not be capable of organizing the discourse, in a first moment. James’ gradual movement away from prose fiction so as to find his playwright identity; the lack of success as a playwright; his subsequent slow psychological recovery; the return to prose fiction; and, finally, the weak result of writing and revising prefaces to his literary works in order to put together *The Novels and Tales of Henry James: The New York Edition* (1905), are some of the most conspicuous events in James’ trajectory discussed in *Author, Author*.

Keywords: Biographical novel. Double hybrid. Metanarrativity. Metafictionality. Point of view.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O AUTOR, O ROMANCE, AS CRÍTICAS	16
2.1 A ESTRUTURA DO ROMANCE	23
3 HENRY JAMES: SUJEITO EMPÍRICO OU PERSONAGEM FICCIONAL?	26
3.1 O ROMANCE BIOGRÁFICO	28
3.2 O HÍBRIDO DUPLO	32
3.2.1 A biografia de Henry James, por Leon Edel	39
3.2.2 A estreia de <i>Guy Domville</i> : motivações e desdobramentos	40
4 UM NARRADOR METAFICCIONAL COM CARACTERÍSTICAS HÍBRIDAS	48
4.1 O NARRADOR E A SUA RELAÇÃO COM A DINÂMICA DO ROMANCE	54
4.2 REFLEXÕES METAFICCIONAIS	112
4.2.1 O foco narrativo	114
4.2.2 O ato da leitura e a figura do leitor	138
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	158
DOCUMENTOS CONSULTADOS	162
DOCUMENTOS CONSULTADOS ON-LINE	163
APÊNDICE	164
ANEXOS	165

1 INTRODUÇÃO

Antes de iniciar a leitura de *Author, Author* (2004), de David Lodge – um romance biográfico sobre o escritor norte americano Henry James (1843-1916) – o leitor se depara com a advertência abaixo, que o autor denominará mais tarde de *authorial prologue*. (LODGE, 2004, p. 387).

Sometimes it seems advisable to preface a novel with a note saying that the story and the characters are entirely fictitious, or words to that effect. On this occasion a different authorial statement seems called for. Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. With one insignificant exception, all the named characters were real people. [...] But I have used a novelist's license in representing what they thought, felt, and said to each other; and I have imagined some events and personal details which history omitted to record. So this book is a novel, and structured like a novel. It begins at the end of the story, or near the end, and then goes back to the beginning, and works its way to the middle, and then rejoins the end, which is where it begins... (LODGE, 2004).¹

À primeira vista, pode parecer óbvia a diferença entre aspectos factuais e ficcionalidade, e que essa informação é ingênua e desnecessária. Todavia, o tom ensaístico impresso a *Author, Author*, desde os elementos paratextuais – produtos da instância autoral – é evidente e ressalta a relevância desse aviso prévio para a fatura da obra. Esse fragmento assemelha-se a um portal metaficcional, uma moldura que antecede a leitura do romance e alerta o leitor para aquilo que vai encontrar na narrativa. A moldura se completa com os *Acknowledgements, etc.* que encerram o romance.

Embora nos *Agradecimentos, etc.* haja uma assinatura – D. L. Birmingham, November 2003 (LODGE, 2004, p. 390) – no *Prólogo autoral* ela não aparece, o que faz o leitor pensar que a voz que emerge desses dois excertos que emolduram *Author, Author* é a de Lodge, enquanto instância autoral, assumindo-se em primeira

¹ Por vezes parece aconselhável acrescentar a um romance uma nota prévia advertindo que tanto a história como as personagens são inteiramente fictícias – por estas ou outras palavras. Desta vez, porém, parece justificar-se uma outra ressalva. Quase tudo o que acontece nesta história se baseia em fontes factuais, com uma excepção insignificante, todas as personagens existiram realmente. [...] Usei, no entanto, a liberdade de romancista ao representar aquilo que pensavam, sentiam e diziam umas às outras; e imaginei certos acontecimentos e detalhes pessoais que a História se esqueceu de registar. Assim, este livro é um romance e está estruturado como tal. Começa no fim, recua até ao início, encaminha-se para o meio e, finalmente, regressa ao fim, que é onde começa... (LODGE, 2005, p. 9).

A tradução de todos os excertos de *Author, Author*, em inglês no corpo do texto, será retirada da versão portuguesa de Ana Maria Chaves – conforme consta nas Referências Bibliográficas – e apresentada em nota de rodapé, com indicação da página correspondente.

pessoa. A mesma voz autoral se faz ouvir ao longo da narrativa como sujeito da enunciação – uma entidade de papel atrás da qual o autor implícito se coloca. Com a máscara do narrador, ora pelo discurso indireto, ora pelo discurso indireto livre, ora pelos diálogos entre as personagens, ora por intermédio do protagonista – imerso em um processo de introspecção, avaliando as próprias posturas – o narrador, agora, em terceira pessoa, penetra em profundidade na consciência do herói e cria episódios para discutir os conflitos internos da personagem e alguns aspectos relacionados à arte da ficção.

O papel do leitor e o ato da leitura; a problemática da escolha do ponto de vista nas narrativas ficcionais; as especificidades da linguagem usada na prosa de ficção, por oposição àquela utilizada na dramaturgia e a construção da personagem ficcional, são algumas das abordagens adotadas pelo narrador de *Author, Author*. Do mesmo modo, a efemeridade da vida e a perpetuação do autor por intermédio de sua obra; a certeza da morte; a arte e a literatura são reflexões que emergem do romance. É como se esse narrador inominado refletisse as ideias do seu criador e funcionasse como uma central de inteligência que tudo sabe, tudo vê e tem acesso àquilo que se passa na mente do protagonista para poder explorá-la com propriedade.

A narrativa de ficção só existe na sua materialidade a partir do momento em que passam a existir uma voz narrativa responsável pela produção e controle do universo ficcional – personagens, eventos, descrições de espaço, tempo e ações – e um leitor. Isso não significa, no entanto, que haja uma equalização entre essas duas instâncias. Ao contrário, elas são complementares e não excludentes. O narrador pode não só assumir a função de interpretar ficcionalmente o mundo narrado, mas também fazer parte desse mundo. Contudo, o grande organizador da obra literária é o autor a quem cabe reunir harmoniosamente narrador e leitor. A instância produtora é a responsável por “manejar os disfarces” e escolher as estratégias narrativas que venham provocar este ou aquele efeito no leitor e dar mais vivacidade à narrativa.

Uma saída exemplar para o impasse existente entre autor e narrador é a de Umberto Eco (1994, p. 30), a partir da criação do termo *trindade narrativa*: a união do autor modelo, o narrador e o leitor modelo, para que uma narrativa tenha eficácia. Eco enfatiza que essas três entidades só se revelam uma para a outra no momento da leitura. Porém, a proposta do crítico italiano não é suficiente para abarcar a

complexidade que permeia essa trindade, que apresenta uma ligação direta com o ponto de vista na narrativa de ficção.

Não é necessariamente novidade que o ângulo de visão, a partir do qual o narrador conta a história, tem relevância especial na estrutura de uma narrativa, sobretudo na ficção contemporânea. As discussões acerca do foco narrativo, no entanto, são relativamente recentes. Carvalho (1981) e Leite (2002) sinalizam que elas tiveram início justamente a partir dos prefácios escritos por Henry James para suas próprias obras, na última década do século XIX. Neles, em linhas gerais, James defende a existência de um ponto de vista único, uma espécie de inteligência central, para a qual o foco narrativo se volta, e da qual os reflexos emanam. Considera que as interferências da voz narrativa na fabulação podem distrair o leitor e que a intervenção do narrador deve ocorrer de modo muito discreto, a ponto de o leitor sentir que a história conta-se por si.

O objetivo deste trabalho é investigar como se constitui e se desenvolve o foco narrativo em *Author, Author*, à luz daquilo que a tradição da crítica literária reconhece como tal. Não pretendemos perder de vista que se trata de uma narrativa contemporânea que problematiza essas questões ao ficcionalizar um período da vida do autor que inaugurou essa reflexão teórica e que defendeu um tipo muito específico de foco narrativo.

A voz que emerge do texto de Lodge é relevante para a criação da atmosfera de verossimilhança dos aspectos factuais abordados pela ficção e contribui para a figuração de Henry James, sujeito empírico, no mundo ficcional. Todavia, essa mesma voz, em alguns momentos, demonstra compactuar com aquilo que James considerou como ponto de vista em seus textos críticos e nos prefácios de suas obras e, em outras ocasiões, ela subverte esses preceitos. Desse modo, o que sobressai no texto de Lodge é uma mescla de focalizações que, quase sempre, culminam com discussões metaficcionais, como se o escritor inglês procedesse a uma *re-visão* contemporânea das discussões a respeito da prosa jamesiana.

A hipótese que apresentamos é a de que a crítica literária contemporânea, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, não contempla, efetivamente, a constituição dessa voz narrativa que brota das páginas de *Author, Author*, e que poderíamos chamar provisoriamente de *narrador metaficcional com características híbridas*. Esse tom ensaístico, é importante observar, é assumido ora pelos diálogos entre as personagens, ora pela voz do narrador, ora pela voz autoral. Mas, implícita

ou explicitamente, o que nos importa aqui é que esse modo de *contar e mostrar*² surge sempre a partir da criação de episódios que questionam, discutem e propõem direções para o fazer literário. Dito de outro modo: há no livro elementos formais que apontam para uma discussão sobre a forma romanesca, que emergem da encenação desses mesmos questionamentos.

A crítica literária, desde os anos vinte do século XX, dedica-se a compor um painel conceitual em que as relações de mediação das narrativas de ficção se tornem explícitas³. No entanto, a classificação tradicional da crítica literária – que considera a pessoa verbal em que a história se desenvolve e a posição da voz narrativa em relação ao centro de interesse como determinantes do grau de onisciência do narrador – não é suficiente para discorrer sobre o ponto de vista em certas narrativas contemporâneas.

Ao trabalhar anteriormente com *Author, Author*⁴, foi possível observar aspectos relativos ao foco narrativo que saltam das páginas do romance, dando-lhe o caráter que denominamos de metaficcional com características híbridas. Aparentemente, a constituição desse tipo de voz narrativa – que o tempo todo vem para o primeiro plano para tratar de episódios criados como pretextos para discutir tanto estratégias narrativas como também, e, por que não dizer, a própria constituição do ponto de vista na narrativa de ficção – vai além daquilo que a crítica literária propõe. Umberto Eco (2003, p. 199-218) – quando trata da metanarratividade ou intrusão autoral como a reflexão que o texto faz sobre si mesmo e da qual, muitas vezes, convida o leitor a participar – não prevê esse narrador que de modo sutil, quase imperceptível, discute metafictionalmente episódios da trama.

Justifica-se, portanto, a proposta deste trabalho: contemplar carências no tratamento tradicional dado pela crítica literária a questões do foco narrativo na ficção contemporânea, com base nas estratégias narrativas adotadas por Lodge

² FRIEDMANN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Originalmente publicado in: STEVICK, Philip. (Edit). *The Theory of the Novel*. Nova York. Free Press, 1967, 1 Ed. 1955. (p. 108-137)

³ Percy Lubbock, em *A técnica da ficção* (1921), serve-se dos prefácios (1907-1909) de Henry James – escritos para *The New York Edition* das suas obras completas – para ajudar a traçar o panorama do ponto de vista na narrativa de ficção.

⁴ O estudo do romance *Author, Author* foi objeto da minha monografia, elaborada para a obtenção do grau de Bacharel em Letras Inglês, com ênfase em Estudos Literários, na Universidade Federal do Paraná, no ano de 2009, sob a orientação da Professora Doutora Liana de Camargo Leão.

para ficcionalizar a vida e a trajetória literária de Henry James, em *Author, Author*. Para isso, o que se propõe é a criação da denominação *narrador metaficcional com características híbridas*, que poderia oscilar, por exemplo, entre a onisciência crítica ou interpretativa – “autor onisciente intruso” –, o “narrador onisciente neutro” e o “‘Eu’ como testemunha”, tipologias conhecidas propostas por Norman Friedman.

O segundo capítulo deste trabalho é dedicado à caracterização de David Lodge enquanto professor, crítico e teórico da literatura, bem como autor de textos de criação ficcional, e à contextualização do romance. Nesse capítulo, são discutidas algumas das críticas que surgiram por ocasião da publicação do romance. Um dos ensaios críticos – parte integrante do livro *The Year of Henry James: the story of a novel* (2006) –, no qual Lodge discorre sobre a gênese, a composição e a recepção de *Author, Author*, com detalhes sobre a pesquisa documental que serviu de base para o romance, é de interesse para esta pesquisa. Afinal, Lodge escreve *Author, Author* e, dois anos depois, elabora um texto crítico para discutir o processo de criação desse romance biográfico acerca de Henry James⁵ – tal como James, depois de muitos anos relendo e examinando cuidadosamente suas obras, prefaciou-as para compor a New York Edition.

Dessa forma, nesse segundo capítulo, a ênfase recai sobre o autor (David Lodge), o romance (*Author, Author*) e as críticas – sobretudo as que circularam em *The Guardian*, *The New York Times*, *SFGates*, de San Francisco e *The Seattle Times*.

No terceiro capítulo estão concentradas algumas das características do romance biográfico, por considerarmos que a intensificação no uso desse subgênero da literatura, sobretudo a partir do início do século XXI, contribui para a escolha do ponto de vista do romance. Nesse mesmo capítulo, trataremos do modo como Luiz Costa Lima (2006, p. 321-372) aborda a configuração de uma obra de híbrido duplo – uma narrativa que recebe dupla inscrição a partir da sua concepção. Em outras palavras, um mesmo texto narrativo tem como pano de fundo uma matéria documental, como é o caso do *germe produtivo* – para usar as palavras do próprio

⁵ Mais ou menos na mesma linha de Lodge, Bernardo Carvalho, em *Nove Noites* (2006), reúne o romance biográfico a respeito da vida e da trajetória do antropólogo e etnógrafo Buell Quain (1912-1939) entre tribos indígenas brasileiras, e, na medida em que o narrador, de primeira pessoa, se refere aos episódios vividos pelo protagonista do romance, faz referência à pesquisa dos aspectos factuais empreendida pelo sujeito da enunciação, enquanto instância autoral. Além disso, Carvalho mescla aspectos da própria história, à história do antropólogo, dando um perfil autobiográfico ao romance.

James – de *Author, Author*, e é invadido pelo aspecto ficcional. Acreditamos que, diante de um romance biográfico, a discussão acerca do híbrido duplo torna-se fundamental por lançar uma luz sobre as barreiras tênues e porosas que separam a escrita da história da escrita da ficção.

No quarto capítulo traçamos um perfil para o comportamento do foco narrativo no romance, levando em conta a metaficcionalidade e o caráter híbrido desse narrador-autor. Não podemos deixar de considerar o fato de esse romance fazer parte da ficção contemporânea, com as suas peculiaridades.

No quinto capítulo apresentamos as considerações finais, com as constatações verificadas no decorrer do trabalho.

2 O AUTOR, O ROMANCE, AS CRÍTICAS

Natural de Londres, nascido em 1935, David Lodge obteve o grau de bacharel em Inglês em 1955 e o grau de mestre em 1959, pelo University College London. Aposentou-se em 1987, como professor, para dedicar-se à escrita de obras ficcionais e não ficcionais, e ocupa lugar de destaque na literatura contemporânea, não apenas como escritor de narrativas de ficção, mas como crítico e teórico da literatura. Publicou quatorze romances, alguns deles premiados: *Changing Places: a tale of two campuses* (1975)⁶ recebeu o prêmio Hawthornden; *How Far Can You Go?* (1980)⁷ foi escolhido o livro do ano pelo comitê Whitbread, entre escritores irlandeses e britânicos; *Nice Work* (1988) fora indicado para o *Booker Prize* e ganhou o prêmio de Livro do Ano pelo Sunday Express, no mesmo ano da publicação. *Author, Author* (2004)⁸ é seu antepenúltimo romance, seguido de *Deaf Sentence* (2008)⁹, e *A man of parts* (2011)¹⁰. Publicou, também, onze livros de crítica literária, sendo que o último é *The year of Henry James: the story of a novel* (2006), de que consta o ensaio sobre o processo de pesquisa e composição de *Author, Author*, o que será particularmente útil para a análise da obra em questão.

É possível que a sua atuação tanto na produção quanto na crítica literária – isso para não falar da sua função como professor de literatura moderna, na Universidade de Birmingham, entre 1976 e 1987, e nos estudos acerca da prosa jamesiana – tenha contribuído para a escolha do tema de *Author, Author*: a vida e a obra de um romancista. Talvez isso justifique também a forma como Lodge elabora o romance, trazendo a experiência de crítico e teórico para a criação literária, não só estabelecendo diálogos intertextuais com as obras de James, como também fazendo reflexões metaficcionais, por intermédio de uma voz narrativa que faz intrusões autorais, convida o leitor a participar das discussões desencadeadas por

⁶ Obra traduzida para o português. LODGE, David. *Invertendo os papéis: uma história de duas universidades*. Trad. Lídia Cavalcante-Luther. São Paulo: Scipione, 1998.

⁷ Obra traduzida para o português. LODGE, David. *Até onde se pode ir?* Trad. Helena Cardoso. Lisboa: Editora Gradiva, 1997.

⁸ Obra traduzida para o português. LODGE, David. *Autor, Autor*. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: ASA Editores, 2005.

⁹ Obra traduzida para o português. LODGE, David. *Surdo Mudo*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

¹⁰ Obra traduzida para o português. LODGE, David. *Um homem de partes*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: ASA Editores, 2013.

essas intromissões e, em alguns momentos, se desdobra e narra dois episódios, exercendo dois papéis distintos.

No ensaio “The year of Henry James or, timing is all: the story of a novel,” (2006, p. 3-103) Lodge elenca várias obras que surgiram a partir do início do século XXI, desde textos ficcionais até trabalhos acadêmicos e artigos que discorrem acerca da figura empírica do artista Henry James. Dentre esses títulos, ele se detém na publicação, quase que simultânea, dos romances *The Master*, de Colm Tóibín e *Author, Author*. Alega ter tomado conhecimento do romance de Tóibín apenas depois de ter terminado de escrever o seu: “I first learned about the existence of *The Master* at the end of September 2003, a few weeks after delivering the typescript of *Author, Author* to my publishers, [...]”¹¹ (LODGE, 2006, p. 14).

O crítico inglês acredita que, pelo fato de as duas obras terem sido publicadas quase que ao mesmo tempo, há uma tendência do público e dos críticos a compará-las, com o intuito de ressaltar o que têm em comum e em que aspectos contrastam. David Lodge (2006, p. 13) considera que a espinha dorsal do seu romance é a amizade entre Henry James e George Du Maurier (1834-1896) – e, mais especificamente, o paradoxo entre o fracasso de *Guy Domville* (1895), peça teatral escrita por James e o sucesso de *Trilby* (1895), romance escrito por George Du Maurier – assunto não contemplado pelo romance de Tóibín. Além disso, enquanto Lodge inicia e termina *Author, Author* tratando dos momentos finais e da morte do romancista, Tóibín inicia o seu romance com a noite da estreia de *Guy Domville*, no teatro St James’s, em Londres, e não aborda a morte de James. Assim, é possível afirmar que cada um dos autores trata o material de pesquisa de modo diverso, o que confere “originalidade” a ambas as obras.

No mesmo ensaio, Lodge estabelece uma relação comparativa interessante entre ele – o Lodge, sujeito biográfico – e Henry James e alinha Colm Tóibín, também escritor contemporâneo em plena atividade, a George Du Maurier. A

¹¹ “Eu só tomei conhecimento da existência de *The Master* no final de setembro de 2003, poucas semanas após entregar os originais de *Author, Author* para os meus editores, [...]”*

* A título de esclarecimento, o ensaio “The year of Henry James or, timing is all: the story of a novel” – parte integrante do livro de ensaios *The year of Henry James: the story of a novel* (2006) – ainda não foi traduzido para o português. Então, as traduções que se fizerem necessárias relativas a esse ensaio, bem como a outros textos que estiverem em inglês, sem tradução para o português, serão feitas por mim. No caso de excertos extraídos de obras já traduzidas para o português, as traduções aparecerão em nota de rodapé com indicação da página correspondente, conforme já mencionado.

comparação feita por Lodge se dá na medida em que o sucesso de *The Master* (2004) e a premiação de Tóibín – o Lambda e o IMPAC 2004 – e a sua indicação para o Booker Prize, no mesmo ano, equivalem ao sucesso de *Trilby* e as críticas negativas de *Author, Author*, correspondem ao fracasso de *Guy Domville*.

That was indeed the supreme irony, for me, of the Year of Henry James. Colm Tóibín was my Du Maurier, *The Master* his *Trilby*, and *Author, Author* was my *Guy Domville*. Like James I must suffer the pangs of professional envy and jealousy while struggling to conceal them. The correspondences were not, of course, exact – Colm was not a close friend of mine, his novel was in a different class from Du Maurier's and not a bestseller (yet, but if it won the Booker, it would bury mine under an avalanche of publicity and sales), and *Author, Author* was not a flop – but they were close enough to cause me some discomfort and dismay.¹² (LODGE, 2006, p. 94).

Assim como o sucesso de George Du Maurier como romancista contrastou com a derrota de Henry James como dramaturgo, no final do século XIX, Tóibín também funciona como uma espécie de antagonista de David Lodge, na vida real, no início do século XXI.¹³ O fato é que dois autores renomados, escrevendo no início do século XXI, com uma visão retrospectiva e documental da vida e da obra de James, *The Master* ofusca o brilho de *Author, Author*.

Ainda nesse ensaio, Lodge (2006, p. 96) compara *Author, Author* com as suas obras anteriores – *Therapy* (1995), *Home Truths* (1999) e *Thinks...* (2001) –, com recepções mais favoráveis nos Estados Unidos do que na Inglaterra. Lodge considera, no entanto, que as críticas a *Author, Author* foram profundamente desanimadoras também na América. A maioria delas comparou *Author, Author* a *The Master* de modo desfavorável, de acordo com David Lodge, crítico literário.

Em 04 de setembro de 2004, Alan Hollinghurst escreve uma crítica a *Author, Author*, para o jornal *The Guardian*, com o nome de *The middle fears*, com o intuito de fazer um jogo de palavras com “The middle years,” de Henry James – conto inacabado, considerado por muitos críticos como autobiográfico e publicado em livro postumamente em 1917. Após comparar alguns aspectos abordados tanto por

¹² Aquilo foi, para mim, a ironia máxima, no ano de Henry James. Colm Tóibín era meu Du Maurier, *The Master* o *Trilby* dele e *Author, Author* era meu *Guy Domville*. Do mesmo modo que James, eu devo sofrer o tormento da inveja e do ciúme profissional enquanto luto para escondê-los. As correspondências, entretanto, não eram exatamente as mesmas – Colm não era meu amigo íntimo, seu romance não pode ser classificado da mesma maneira que o romance de Du Maurier e não era um *best-seller* (mas, se o romance venceu o *Booker*, sepultará o meu romance sob uma avalanche de publicidade e vendas), e *Author, Author* não foi um fracasso – mas as duas obras estavam próximas o suficiente para me causarem desconforto e desânimo.

¹³ Em relação ao aspecto físico de ambos os artistas contemporâneos, ironicamente, Tóibín está mais próximo de James e Lodge, de Du Maurier.

Lodge, em *Author, Author*, quanto por Tóibín em *The Master* e apontar para os aspectos factuais que cada autor deixou de fora de seus romances, o crítico argumenta que, embora James fosse avesso ao romance histórico, por considerá-lo inartístico e improvável, e defendesse a ideia de que um romance deva apresentar uma unidade dramática – tal como se pode observar em suas obras tardias e em seus textos críticos – Lodge e Tóibín, em seus romances biográficos, não demonstram preocupação com o modo como James encarou a prosa de ficção.

De acordo com Hollinghurst, Tóibín se mantém mais próximo daquilo que James considerou como o ponto de vista puro. O narrador de *The Master* permanece na consciência do protagonista, apontando para seus medos, dúvidas, desejos e, principalmente para sua tensão acerca da sexualidade. O narrador de *Author, Author*, por outro lado, mantém o foco sobre a amizade entre Henry e George Du Maurier e a carreira artística contrastante de ambos, bem como sobre a relação casta entre Henry e Constance Fenimore Woolson. Para o crítico, Lodge promete um romance biográfico e, no entanto, o que ele escreve está mais próximo de uma biografia ingênua de James.

Hollinghurst aponta, ainda, para a inadequação de alguns termos para o presente da narrativa, em *Author, Author*. Edith Warton, por exemplo, não poderia ter sido descrita como *socialite* em 1915 se esse termo passou a ser corrente em 1930 e a expressão *the master bedroom*, logo no primeiro parágrafo de *Author, Author*, só começou a ser usada a partir de 1920. Termina a crítica sinalizando que Lodge não se deu conta da singularidade de James como o analista supremo da consciência de suas personagens, ao escrever *Author, Author*.¹⁴

Adam Mars-Jones, em 12 de setembro de 2004, também produz uma crítica a *Author, Author*, publicada no jornal *The Guardian*, com o nome de *James the second*. Na epígrafe da matéria lê-se: “It’s not that David Lodge has written a weak novel about Henry James. It’s just that *Author, Author* suffers in comparison to a brilliant one.”¹⁵ Inicia sua crítica chamando a atenção para a ironia da escolha do título *Author, Author* – sem o ponto de exclamação – para o romance de Lodge. Para

¹⁴ No ANEXO 1, página 166, a crítica aparece na íntegra.
<http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/04/fiction.henryjames>, acesso em 09/01/2013.

¹⁵ “Não quero dizer que David Lodge tenha escrito um romance fraco sobre Henry James. Na verdade, *Author, Author* sofreu em comparação com outro romance brilhante [referência a *The Master*, de Colm Tóibín].” Ver crítica na íntegra, ANEXO 2, p. 169.

o crítico, essa ausência pode se justificar de duas maneiras: ou porque James tinha aversão a pontos de exclamação – e Lodge, na tentativa de manter a mesma linha de James não os adotou – ou porque a plateia, na noite de estreia de *Guy Domville*, mostrou-se indiferente à peça, não sendo, portanto, cabível a exclamação *Author Author!* ao final do espetáculo.

Em seguida, Mars-Jones discorre sobre as incursões de James pelos teatros de Londres para observar os truques adotados pelos dramaturgos de sucesso. Em uma dessas investidas, o protagonista de *Author, Author* assiste a *The second Mrs Tanqueray*, de Arthur Pinero, que não apresenta um final feliz e é calorosamente aplaudida pelo público londrino. Isso faz com que Henry acredite que um final infeliz não constitua um problema, todavia, de acordo com o crítico, Henry não oferece ao público um final infeliz apenas. O que ele oferece é a renúncia de Guy Domville ao amor, ao casamento, à família, ao mundo, para se tornar um monge. Na avaliação do crítico, as pessoas felizes sentem-se fraudadas quando vão ao teatro para presenciar uma sequência de renúncias. Questiona, ainda, a segurança quanto ao lugar no cânone, que Lodge atribui a Henry, no momento em que *Author, Author* menciona a trilogia escrita por James e descreve os três romances como “as pedras fundamentais do romance psicológico”. Para o crítico, James não ocupa um lugar tão seguro assim e as suas frases longas, de sintaxe invertida e de difícil compreensão estavam fora de moda há um século, em relação aos seus contemporâneos.

Por fim, o crítico considera que o principal obstáculo para o sucesso de *Author, Author*, foi ter sido publicado em seguida de *The Master*, embora Lodge afirme que passou os originais à editora antes de Tóibín.¹⁶

Sophie Harrison, do jornal *The New York Times*, em 10 de outubro de 2004, escreve também uma crítica a *Author, Author*. Tal como Mars-Jones, ela faz referência à sombra lançada por *The Master* sobre *Author, Author*. Considera que ficcionalizar fatos é uma matéria complicada e que Lodge, em *Author, Author*, não faz nada para dissimular, ao contrário, ele desnuda a ficcionalização dos aspectos factuais encontrados nos registros consultados. Menciona que o Henry criado por Lodge é ciumento em relação a outros artistas que fazem mais sucesso que ele – sobretudo George Du Maurier com o tremendo sucesso de *Trilby* e Constance

¹⁶ No ANEXO 2, página 169, a crítica aparece na íntegra.

<http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/12/fiction.davidlodge>, acesso em 09/01/2013.

Fenimore Woolson com a venda de dezenas de milhares de cópias de *Anne*. Enquanto os amigos fazem grande sucesso com seus romances, o protagonista de *Author, Author* sofre completo fracasso na dramaturgia, com a peça *Guy Domville*.

Para Harrison, o narrador de *Author, Author* é incapaz de penetrar na consciência do grande mestre e, em função disso, Henry é figurado como se fosse destituído de interioridade. Os eventos que constituem o enredo aparentam não fazer parte de um romance. Eles são apenas uma sequência de fatos sobre James, sem a segurança de uma biografia. Um aspecto interessante a que ela alude é o fato de Lodge deixar claro no prólogo autoral que usa da sua licença como romancista para representar aquilo que as personagens sentem, pensam e falam umas a outras. A crítica considera que não cabe ao leitor questionar a licença do ficcionista mesmo antes de o romance começar e muito menos ao escritor dar esse tipo de satisfação ao leitor.¹⁷

Timothy Peters, em 31 de outubro de 2004, escreve uma crítica a *Author, Author* para o jornal *SFGate, San Francisco Chronicle*. Para ele, Lodge é um crítico brilhante e um escritor produtivo, pois consegue transformar as realidades da vida em romances espirituosos e inteligentes. Considera que a investida de Lodge pelo romance histórico é prejudicada pelo objeto que ele escolhe para explorar, uma vez que, para Peters, Henry James é um assunto não muito interessante e de pouca dramaticidade.

De acordo com o crítico, a melhor parte de *Author, Author* é aquela em que o narrador se desdobra, alternando, quase que cinematograficamente, entre pensamentos e ações de Henry e os atores, a audiência – considerando aqui os amigos e os críticos de teatro – e todo o burburinho que acontece no St James's, no dia da estreia de *Guy Domville*. Pondera que, em *Author, Author* o sucesso de *Trilby* compromete a bela amizade entre James e Du Maurier e que Henry se mostra insensível e sem o mínimo de generosidade para com o amigo. Menciona que o Henry que surge das páginas de *Author, Author* é indiferente a tudo e a todos. O que lhe interessa é apenas a própria fama e bem estar. Na mesma linha de Harrison, Peters atenta para a ausência de vida interior no Henry criado por Lodge. Acrescenta que o protagonista é dono de um egoísmo ímpar e tem apenas uma

¹⁷ No ANEXO 3, página 172, a crítica aparece na íntegra.

<http://www.nytimes.com/2004/10/10/books/review/10HARRISO.html?>, acesso em 08/01/2013.

ambição intensa. Assim, a comparação de *Author, Author* com *The Master* se dá de modo negativo para o primeiro.¹⁸

David Laskin, em 12 de dezembro de 2004, escreve uma crítica a *Author, Author* para o jornal *The Seattle Times*. Tal como Peters, Laskin acredita que o romance histórico é, por natureza, condenado à banalidade. Admite que Lodge tenta, em *Author, Author*, criar ficcionalmente os anos traiçoeiros da trajetória literária de James, mas o resultado não pode ser lido como um romance e sim como uma biografia materializada pelos diálogos, pela atmosfera e pelos motivos. Para o crítico, o Henry homossexual reprimido criado por Tóibín, em *The Master*, fez mais sucesso de crítica e de público por ser mais convincente como personagem do que o Henry criado por Lodge em *Author, Author*. Este é constituído de um amontoado de traços e hábitos e não tem vida interior.¹⁹

Ao fazermos uma breve análise das críticas escolhidas para fazerem parte deste trabalho, observamos que três aspectos se sobressaem: o primeiro e mais aparente refere-se à sombra que *The Master* projeta sobre *Author, Author*. O segundo aspecto está pautado na destituição da interioridade do Henry criado por Lodge, em oposição àquele criado por Tóibín. O terceiro ponto está atrelado, em certa medida, ao segundo, porque a falta de interioridade do protagonista se dá justamente porque, de acordo com os críticos, a capacidade que o narrador de *The Master* demonstra em penetrar na consciência do herói – como demonstrou Henry James, escritor que faz parte da história, em relação à construção de suas personagens – é maior que a do narrador de *Author, Author*. Dito de outro modo: Tóibín cria um Henry ficcional largamente mais convincente e completo que o Henry criado por Lodge. É curioso que aliados à destituição de interioridade, nos deparamos com a problemática do romance histórico – escolha de Lodge – e com a discussão acerca da sexualidade de Henry, como bem representa Tóibín.

Ao que nos parece, o narrador de *The Master*, por tratar mais especificamente da suposta homossexualidade de Henry, tem mais meios de penetrar na consciência do protagonista figurando os seus medos, seus anseios, suas expectativas, suas dúvidas em relação à própria sexualidade, de maneira mais

¹⁸ No ANEXO 4, página 174, a crítica aparece na íntegra.
<http://www.sfgate.com/books/article/Deflating-James-2639204.php>, acesso em 10/09/2012.

¹⁹ No ANEXO 5, página 176, a crítica aparece na íntegra.
http://seattletimes.com/html/books/2002114585_author12.html, acesso em 17/09/2012.

atraente ao público leitor. Além disso, esse mesmo narrador é menos complexo, o que torna a leitura mais fluente e repleta de emoções, sobretudo para quem se interessa pelo tema. O narrador de *Author, Author* adota diferentes variações no ponto de vista, desdobra-se, obriga o leitor a voltar e reler algumas passagens, incitando-o a fazer a sua parte do trabalho. Esse mesmo narrador traz à discussão os medos, anseios, expectativas que não se concretizam e dúvidas infinitas a respeito da própria trajetória literária e dos recursos narrativos a serem utilizados para alcançar os objetivos pretendidos, que, infelizmente, acabam em frustração. Em outras palavras: as reflexões feitas pelo narrador de *Author, Author* são de outra ordem, de uma ordem que não causa o mesmo interesse ao grande público leitor.

Dessa forma podemos afirmar que o Henry criado por Lodge também tem uma intensa vida interior e que o narrador penetra no mais profundo da sua consciência, basta ver o tratamento dado à consciência do protagonista de *Author, Author* desde a noite que antecede a estreia de *Guy Domville* – Parte três, capítulo 1 – até a estreia, propriamente dita, em que o narrador se desmembra, como bem observou Timothy Peters em sua crítica.

2.1 A ESTRUTURA DO ROMANCE

Author, Author divide-se em quatro partes: a primeira, escrita em um único capítulo, tem início *in medias res*. Henry, um cidadão britânico, muito doente e semiconsciente, em dezembro de 1915, em Carlyle Mansions, Londres, recebe o anúncio de que seria condecorado com a Ordem do Mérito. Uma avalanche de telegramas, enviada por artistas e pessoas do seu círculo de amizades, é recebida na mansão, com cumprimentos pela condecoração.

Na segunda parte, formada por oito capítulos, a narrativa retrocede, por meio do uso do recurso do *flashback*, ao ano de 1880, quando o protagonista está no auge da carreira. A partir do capítulo três, ainda dessa segunda parte, seus conflitos internos, em função de fracassos literários, aumentam significativamente. Em sua prosa de ficção, Henry abandona o tema do choque sofrido pelas personagens americanas imersas no rigoroso contexto cultural europeu e envereda

para romances de realismo psicológico, como *The Bostonians* e *The Princess Casamassima*, ambos de 1886, que não obtiveram êxito nem de crítica e nem de público. Com forte sentimento de desânimo em relação à prosa de ficção, o protagonista considera a ideia de trilhar o caminho da dramaturgia. Em meio à crise de identidade artística, Henry escreve o conto “The middle years”. É curioso que no momento de conflito e tensão, o refúgio é encontrado no gênero que lhe é familiar e do qual tenta se afastar. Ainda na segunda parte, a narrativa segue de modo relativamente linear até 1894. De acordo com o narrador de *Author, Author*, à exceção de algumas novelas e contos publicados, Henry dedica cinco anos da sua carreira – entre 1890 e 1895 – à elaboração e reelaboração de peças teatrais. Nesse período, ele não publica nenhum romance.

A terceira parte é estruturada em seis capítulos e, exceto por alguns *flashbacks*, cobre o período que se inicia em 1894 e alcança o ano de 1897. Começa com o protagonista concedendo-se mais um ano para insistir na dramaturgia; segue com o malogro de *Guy Domville* por oposição ao sucesso desmesurado de *Trilby*, não só como romance, mas também como peça teatral; continua com a saída definitiva de Henry da cidade de Londres, inicialmente para uma casa alugada em Playden e, depois, com a efetiva mudança para a Lamb House. Nesta, Henry liberta a imaginação e produz os romances *What Maisie knew* (1897) e *The awkward age* (1899) e o conto “The turn of the screw” (1898), além da trilogia *The wings of the dove* (1902), *The ambassadors* (1903) e *The golden bowl* (1904), dentre outras obras de grande valor artístico.

Cabe enfatizar que, em *Author, Author*, há um lapso temporal, situado no final da terceira e início da quarta partes, entre os anos de 1897 e 1915, que não é tratado explicitamente no romance. Esse período, porém, é mencionado na quarta parte, por exemplo, quando Harry, sobrinho do protagonista vai a Londres para tomar as providências legais após a morte do tio: em um diálogo entre Harry e Theodora, a secretária, esta faz referência à queima das cartas, em um episódio depressivo de Henry, no final de 1909. Além disso, no ensaio em que Lodge (2005, p. 410) instância autoral resume a trajetória literária e os fracassos de Henry e enfatiza a relevância da trilogia por ele escrita, considerada “as pedras basilares do romance psicológico moderno,” indiretamente, faz alusão às datas da publicação dos romances. Ainda nesse ensaio, há outra referência explícita ao malogro de *The*

New York Edition para as obras completas de James e a menção de que a maior parte dos vinte e quatro volumes fora publicada no final de 1908.

A quarta parte do romance é elaborada em um único capítulo, como se o fio narrativo deixado pendente na primeira parte fosse retomado e tecido até o final da história. Apresenta como referência temporal os meses de janeiro e fevereiro de 1916. Enquanto a primeira parte termina com a chegada de telegramas de congratulações a um Henry debilitado e sem chances de recuperação, a quarta parte tem início com a abertura e discussão do conteúdo desses telegramas por Alice (viúva de William James), Peggy (a filha de Alice e William) e Theodora. É nessa altura do romance que Henry recebe a medalha da Ordem do Mérito, sem se dar conta do seu significado. É como se a primeira e a quarta partes de *Author, Author* compusessem um único capítulo e transmitissem não só a noção de espelhamento, mas também a ideia de continuidade, algo cíclico, uma vez que as discussões abertas no início do romance são recuperadas e desenvolvidas até o seu final, e apontam para o círculo perfeito formado pela narrativa.

Além da ideia do círculo constituído pela narrativa, o leitor se depara com os *agradecimentos, etc.* ao final do romance, com referência às fontes das pesquisas feitas pelo autor. Um aspecto que chama a atenção em *Author, Author*, é o fato de haver também um *prólogo autoral*, sem nome e sem assinatura, em que o autor implícito, manipulador de disfarces, age como se denunciasse a ficcionalidade do romance, numa espécie de desnudamento do texto narrativo, sem deixar, porém, de fortalecer os aspectos factuais que formam a sua espinha dorsal, tal como aparece na abertura deste trabalho. Ademais, os *agradecimentos* vêm acompanhados da palavra *etc.*, e Lodge, na qualidade de instância autoral, além de agradecer àquelas pessoas que o ajudaram a tornar o romance possível, comenta os episódios criados com base em documentos e aqueles inventados para fechar o círculo da narrativa.

Com o intuito de ilustrar e criar visualmente uma noção da estrutura de *Author, Author* elaboramos um esquema dos capítulos nas bordas de um círculo, no sentido horário, e dentro do círculo colocamos, resumidamente, os aspectos mais relevantes relacionados à trajetória literária de Henry, em *Author, Author*. Essa figura aparece como APÊNDICE na página 164 deste trabalho.

3 HENRY JAMES: SUJEITO EMPÍRICO OU PERSONAGEM FICCIONAL?

Uma das práticas frequentes da criação literária, na contemporaneidade, constitui-se na migração de personagens ficcionais de um texto para outro, levando consigo uma identidade já conquistada. Isso faz com que essas personagens sejam contextualizadas e reconhecidas no texto novo.

Na literatura brasileira, conforme menciona Marilene Weinhardt (2003, p. 325-316), é exemplar a série de refigurações de Capitu, personagem de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), de José Endoença Filho; *Capitu: memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho, em que o diálogo intertextual não é estabelecido apenas com *Dom Casmurro*, mas também com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); e *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, são romances nos quais a referência já está declarada nos nomes. Em *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, no entanto, as alusões a Capitu e a *Dom Casmurro* não aparecem nem no título do romance e nem em outros elementos paratextuais – considerando aqui a primeira edição (1999) e a segunda (2008) – aspecto que faz com que a leitura surpreenda o leitor, proporcionando-lhe uma fruição ainda mais intensa.

Outro procedimento que também tem sido reiterado, principalmente a partir das últimas décadas do século XX, é o que alude à criação ficcional de sujeitos empíricos, sobretudo escritores que participaram da história, em que *Author*, *Author* e *The Master* são exemplares. A adoção dessa estratégia gera uma série de reflexões acerca de como lidar com duas modalidades discursivas – a ficção e a escrita da história – que, em última instância, são construtos verbais e apresentam fronteiras permeáveis. Não por acaso, Luiz Costa Lima desenvolve o ensaio *História. Ficção. Literatura*. (2006), na tentativa de suprir “[...] a carência de uma reflexão comparativo-contrastiva entre a poesia e a história.” (LIMA, 2006, p. 16). Para isso, o crítico discute o estatuto do ficcional na escrita da história para, então, chegar à literatura e seu horizonte exclusivo: a *espessura* da linguagem.²⁰

²⁰ Costa Lima entende por espessura da linguagem “aquela [linguagem] cuja composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo do uso corrente.” (LIMA, 2006, p. 350).*

*A partir dessa formulação, é possível que Costa Lima queira dizer que, para que uma linguagem seja considerada espessa, ela deve fluir naturalmente, sem que o leitor precise decodificar conceitos

Com o objetivo de sustentar a hipótese de que a criação ficcional de sujeitos empíricos constitui uma tendência atual, vamos recorrer ao que diz David Lodge (2006, p. 9-10), em *The Year of Henry James: the story of a novel*. Ele afirma que a liberdade que o texto de criação tem em estabelecer diálogos intertextuais com a historiografia e a História ganha força com a intensificação do romance biográfico, e apresenta algumas razões possíveis para isso:

[...] why the biographical novel should have recently attracted so many writers as a literary form is an interesting question, to which there are several possible answers. It could be taken as a symptom of a declining faith or loss of confidence in the power of purely fictional narrative, in a culture where we are bombarded from every direction with factual narrative in the form of “news”. It could be regarded as a characteristic move of postmodernism – incorporating the art of the past in its own process through reinterpretation and stylistic pastiche. It could be seen as a sign of decadence and exhaustion in contemporary writing, or as a positive and ingenious way of coping with the “anxiety of influence”²¹.

Marilene Weinhardt (2006, p. 131-172), no ensaio “O romance histórico na ficção brasileira recente”, sugere que, na Literatura Brasileira, o primeiro exemplar desse recorte da ficção contemporânea emerge no romance *Em liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago (1981), do renomado escritor e ensaísta Silviano Santiago. Nesse romance, o autor elabora um discurso baseado nos recursos estilísticos de Graciliano Ramos, cria uns *originais* que teriam sido publicados postumamente e promove a figuração ficcional do sujeito que marcou época na história da literatura brasileira. Tanto na “Nota do editor”, quanto em “Sobre esta edição” – elementos textuais que antecedem o romance, e ambos assinados por Silviano Santiago enquanto instância autoral – é possível observar uma argumentação tão convincente que aquele leitor menos atento é capaz de acreditar que Graciliano teria mantido um diário enquanto esteve na prisão e que esses manuscritos teriam, de fato, vindo parar nas mãos de Santiago.

intrincados, e sem estar atrelada à linguagem do cotidiano. Assim, o artista deverá encontrar o ponto de equilíbrio entre os dois extremos.

²¹ Por que o romance biográfico tem atraído tantos autores como uma forma de expressão literária é uma pergunta interessante, para a qual há algumas respostas possíveis. Poderia ser um sintoma do declínio da fé ou da perda da confiança no poder da narrativa ficcional puro e simples, numa cultura na qual somos bombardeados, em vários sentidos, pelas narrativas factuais em forma de notícias. Poderia ser uma característica motivada pelo pós-modernismo, na qual os ficcionistas incorporam a arte do passado ao próprio processo de reinterpretação e pastiche. Poderia ser visto, ainda, como um sinal de decadência e esgotamento na ficção contemporânea, ou como uma habilidade positiva que pode ser tomada como uma maneira inteligente de negociar com a “angústia da influência”.

Na Literatura de Língua Inglesa – embora o processo de criação ficcional de aspectos factuais e sujeitos que tiveram uma existência empírica tenha sua semente em *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott (1771-1832) e não faça parte desse trabalho traçar um panorama histórico desde então –, em novembro de 2002, Emma Tennant lançou *Felony*, um romance que reflete acerca do processo de criação da novela “The Aspern Papers” (1888), de Henry James e discute um possível relacionamento entre James e Constance Fenimore Woolson (1840-1894). Em 2004, a vida privada e o percurso literário de Henry James foram retomados e criados ficcionalmente em, pelo menos, três romances: *The Line of Beauty*,²² de Alan Hollinghurst, conta a história de Nick Guess, um jovem estudante que diz escrever uma tese de pós-graduação sobre Henry James; *The Master*, do escritor irlandês Colm Tóibín e *Author, Author*, do inglês David Lodge, nos quais James é o protagonista²³.

3.1 O ROMANCE BIOGRÁFICO

Ao tratar do romance biográfico, que não deixa de ser um desdobramento da ficção histórica, Mikhail Bakhtin (1992, p. 232)²⁴ menciona que “A particularidade essencial do romance biográfico é que nele vemos o *tempo* biográfico. [...] Cada acontecimento da vida está localizado nesse processo global, e com isso deixa de ser uma aventura.” Enfatiza que o *mundo* tem também importância relevante no romance biográfico porque ele deixa de ser o pano de fundo para o herói e o seu

²² Obra traduzida para o português. HOLLINGHURST, Alan. *A linha da beleza*. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. *

* O romance tem como referência temporal o período entre os anos de 1983 e 1987 – época da propagação do vírus da AIDS entre homossexuais – e Nick Guess é um jovem homossexual que mergulha no mundo das drogas. Ele usa o argumento de escrever sobre Henry James, todavia o romance termina sem que ele escreva uma só linha sobre o romancista norte-americano.

²³ No ensaio “The year of Henry James or, timing is all: the story of a novel”, In: LODGE, David. *The year of Henry James: the story of a novel* (2006), o autor menciona alguns trabalhos que surgiram sobre a vida e a obra de Henry James, no início do século XXI. Acrescenta que essas obras serviram-lhe de incentivo para a produção desse livro de ensaios que não se restringe a revelar os bastidores do processo da pesquisa documental que deu origem à criação de *Author, Author*, mas também inclui ensaios sobre a composição e a recepção de romances não só de Henry James, mas também de outros romancistas.

²⁴ Precisamos considerar que Bakhtin faz referência ao romance biográfico quando trata do romance grego, que teve lugar entre os séculos II e IV. Nele, encontramos o tempo de aventuras em que dois jovens se encontram, se apaixonam e se deparam com inúmeros entraves para a união. Do mesmo modo que na hagiografia, no romance grego a lealdade, as virtudes, a magnanimidade, a pureza e a fidelidade do herói são postas à prova.

contato com o mundo não se dá de modo fortuito e inesperado, como no romance de provas, por exemplo. Esse contato prende-se às personagens secundárias, ao ambiente, à cidade e ao país que juntos ocupam um lugar funcional no romance biográfico, sobretudo por estarem presas à temporalidade.

Para reforçar os rumos tomados pela ficção contemporânea, especialmente por meio do romance biográfico sobre a vida e o percurso literário de escritores, vamos ao que Lodge (2006, p. 8) tem a dizer a esse respeito:

A more important factor, in my view, is that the biographical novel – the novel which takes a real person and their real history as the subject matter for imaginative exploration, using the novel's techniques for representing subjectivity rather than the objective, evidence-based discourse of biography – has become a very fashionable form of literary fiction in the last decade or so, especially as applied to the lives of writers.²⁵

No romance biográfico – um subgênero da literatura em que a personagem principal é criada ficcionalmente sobre um lastro documental –, muito embora o herói não apresente as mesmas características de heroicidade da personagem do romance, o processo de construção da forma espacial desse herói é equivalente. Nesse sentido, aquilo que Bakhtin (1992, p. 43-47) denomina “excedente da visão estética”, ou seja, a visão que o criador tem das suas criaturas e que excede a visão que o próprio herói tem de si, desencadeia um conjunto de atos internos e externos que só o autor é capaz de perceber e sentir em relação ao *outro*.

No momento da criação, o ficcionista, por meio do trabalho com a linguagem, tende a direcionar suas sensações, ideias e vontades para a construção de suas personagens. Ele pode, ainda, adotar estratégias narrativas que façam com que, aos olhos do leitor, ele próprio se confunda com aquela personagem que deseja criar, a ponto de projetar-se nela e fazer dela o seu *alter ego*.

Lodge, por exemplo, em *Author, Author*, lança mão do recurso da metaficcionalidade, sobretudo quando reflete acerca das concepções de James sobre a arte da ficção, como se estivesse discutindo o próprio fazer literário. Cria uma narrativa estruturada de maneira complexa e sofisticada, dando ao material consultado um tratamento autorreflexivo. Faz intrusões autorais, discute o fazer

²⁵ O fator mais importante, de acordo com o meu ponto de vista, é que o romance biográfico – aquele que toma uma pessoa real e a sua história como assunto para explorações de caráter imaginativo, usando as técnicas do romance para representar a subjetividade dessa pessoa e sua história, sem se preocupar com a objetividade representada pela biografia – tem se tornado uma forma muito inteligente de escrever ficção, desde o início da última década, especialmente quando essas técnicas são aplicadas às vidas de escritores.

literário, explora a complexidade do mundo interior do protagonista, os seus conflitos em relação à sua vocação, as suas frustrações e o ritmo do seu fluxo de consciência, de uma maneira que oferece obstáculos à interpretação e requer um leitor com uma enciclopédia textual mais ampla. Alterna o discurso direto com o indireto e o indireto livre, tornando presente a narrativa e fazendo com que o leitor se incorpore a ela, numa tentativa de seguir a mesma linha de James.

Tóibín, em contrapartida, aproveita sua pesquisa sobre Henry James de modo diverso. Cria uma narrativa linear que gera pouco material para reflexão a respeito da arte de ficção. O narrador é onisciente neutro, – segundo a classificação de Friedman – faz poucas intrusões autorais e abre poucas discussões sobre a prosa jamesiana. Quase toda a história é construída em torno da sexualidade de Henry. Para isso, é dada uma importância exacerbada à prisão de Wilde, suas motivações e consequências, por exemplo, o que chega a incomodar aquele leitor mais interessado na variação das estratégias narrativas, adotadas pelo escritor.

Em *The Master*, após a malograda estreia de *Guy Domville*, Henry vai para a Irlanda e hospeda-se no castelo de Dublin, no qual reside um casal de amigos. Lá ninguém sabia do acontecido em Londres, e, conseqüentemente, ele não seria cobrado por isso. Contudo, dentre os convidados dos Wolseley há um jovem parlamentar, chamado Webster, indicado para ser o Primeiro Ministro, arrogante e indiscreto que questiona Henry sobre sua possível amizade com Oscar Wilde e dá-lhe a notícia de que “[...] a play of yours [Henry] was taken off to make way for his [Wilde] second success of the season and he [Wilde] seems rather pleased with the association [...]”.²⁶ Webster aproveita a referência para relatar os problemas de Wilde com a esposa²⁷, dizer que sabe que Henry não tem esposa, o que pode ser uma solução “[...] as long as it doesn’t catch on, I suppose,”²⁸ e acrescenta que “[...]”

²⁶ “[...] uma peça do senhor [de Henry] foi tirada de cartaz para dar lugar ao segundo sucesso dele [de Wilde] na temporada, e ele [Wilde] parece bastante satisfeito com a coincidência.” (TÓIBÍN, 2005, p. 56). *

* O segundo sucesso de Wilde é a peça *The importance of being Earnest*, e, de acordo com a “Introdução” de *The Plays of Oscar Wilde*, o famoso dramaturgo irlandês é preso em 05 de abril de 1895, período em que *An Ideal Husband* e *The Importance of being Earnest* estavam em cartaz no Haymarket e no St James’s, respectivamente. Nessa época, George Alexander era o diretor da segunda delas.

²⁷ Wilde está às voltas com um processo movido pelo marquês de Queensberry por ter seduzido seu filho Alfred, o Lord Douglas, conhecido no mundo social da época e no mundo literário até os dias de hoje por Bosie. Isso resulta na prisão do dramaturgo e na mudança forçada da esposa e dos dois filhos para a Suíça, com a troca de identidades para não serem reconhecidos.

²⁸ “[...] desde que não vire moda, suponho.” (TÓIBÍN, 2005, p. 57).

being a bachelor must leave you open to all sorts of ... how shall I put it? All sorts of sympathy.”²⁹ (TÓIBÍN, 2004, p. 40-41).

A postura de Webster introduz, sutilmente, o tema da sexualidade em *The Master*. Wilde, diante da acusação de sodomia pelo marquês de Queensberry, em vez de fugir para Paris, por exemplo, onde as regras de conduta não eram tão rigorosas, não só permaneceu em Londres como também processou o marquês por calúnia e difamação. Esse episódio desencadeia a queda e a prisão de Wilde. O dramaturgo irlandês – talvez com o propósito de chocar a sociedade londrina da Era Vitoriana – não fazia questão nenhuma de disfarçar a sua homossexualidade. Como Henry parece nunca ter tido a sexualidade definida, isso abre espaço para Tóibín fazer do protagonista de *The Master* também um homossexual.

Embora não seja recomendável tomar a opinião de um crítico que é também escritor – uma vez que o seu posicionamento pode denotar parcialidade –, o ponto de vista de Lodge (2006, p. 30) a respeito do papel do historiador ou biógrafo e do romancista se enquadra no objetivo deste trabalho, principalmente para reforçar as discussões propostas por Costa Lima (2006) sobre a escrita da história, a escrita da ficção, a literatura e o exame da noção de híbrido duplo, como será visto a seguir:

[...] the historian or biographer describes a circle, which contains the facts he considers necessary for a proper understanding of his subject, and excludes an infinity of other connected facts. Skilful writers in these genres [history and biography] are able to give their narratives a satisfying form, with elements of suspense, enigma and irony such as are found in novels, but their liberty to shape their narratives in this way is limited by a duty to historical truth-telling and the availability of evidence. [...] The writer of fiction is quite differently situated. He must draw a circle and then fill it with invented facts which connected interestingly, plausibly and meaningfully with each other to make a narrative which had no previous existence.³⁰ (LODGE, 2006, p. 30).

Como é possível observar, o historiador ou biógrafo também *escolhe* fatos que deverão ser incluídos (ou não) nas biografias. Não é preciso dizer que só nessa seleção já existe uma tendência a deixar transparecer a própria ideologia, o

²⁹ “[...] o fato de ser solteiro deve deixá-lo aberto a todo tipo de ... Como posso me expressar? todo tipo de afinidade.”²⁹ (TÓIBÍN, 2005, p. 57).

³⁰ O historiador ou o biógrafo cria um círculo no qual ele coloca os fatos que considera necessários para o entendimento apropriado do assunto, e exclui uma infinidade de outros fatos. Escritores talentosos nesses gêneros dão uma forma satisfatória às suas narrativas, com elementos de suspense, enigma e ironia do mesmo modo como são feitos nos romances, mas sua liberdade é limitada à verdade dos fatos e às evidências desses fatos. [...] O escritor de ficção é visto de um modo um pouco diferente. Ele deve criar um círculo e então preenchê-lo com coisas inventadas que se conectem de modo plausível, interessante e significativo para criar uma narrativa que não tinha existência até então.

conhecimento de mundo e o que o historiador considera relevante para compor aquela biografia. Isso indica que aquilo que o biógrafo faz também não deixa de ser um trabalho da imaginação, respeitando, contudo, a temporalidade e os limites impostos pela história factual – a história vista como uma sucessão de fatos.

O ficcionista, por outro lado, cria desdobramentos de situações que não precisam necessariamente corresponder à realidade empírica. Essas combinações, no entanto, devem se conectar de modo plausível, não só para provocar algum tipo de reflexão no leitor, mas também para criar um efeito verossímil.

Em síntese, Costa Lima (2006) refere-se ao uso da imaginação na escrita da história, embora não seja o seu aspecto fundamental, e ao critério de seleção usado pelo historiador que se aproxima daquele usado pelo ficcionista. Marilene Weinhardt (2006) menciona que o surgimento da ficção histórica pode contribuir para preencher lacunas existentes na história que só a literatura – constituída pela matéria ficcional e sua condição de *como se* – é capaz de suprir. Diante disso, por não ter os mesmos limites impostos ao historiador, o ficcionista escreve seus romances sem se preocupar em dar a palavra final sobre a matéria narrada.

3.2 O HÍBRIDO DUPLO

De acordo com Costa Lima (2006), que considera a literatura por intermédio da metáfora da palavra espessa, é inerente à obra literária a capacidade de apresentar interpretações inconclusivas, o que não deve ocorrer com obras que fazem o uso conceitual da palavra. Dessa forma, uma obra literária abre-se para mais de uma interpretação e, muitas vezes, desestabiliza a compreensão e provoca reflexões, em contraposição às obras extraliterárias, que quanto mais oferecerem uma interpretação unívoca, mais próximas estarão do seu ideal.

Assim, uma obra pode sofrer deslocamentos: ela sai do reduto das ciências duras e vai para o espaço reservado à literatura, mudando, desse modo, a sua inscrição originária. Pode também, numa narrativa de *memórias*, por exemplo, aflorar o íntimo do seu autor, deixando transparecer aspectos da sua subjetividade, o que aponta na direção da *autobiografia* e faz com que esse texto seja reconhecido como uma forma híbrida. Isso significa que a narrativa de *memórias* deixa de ser simplesmente o testemunho de uma experiência vivida e, pela densidade da

linguagem, passa a ser acolhida pelo amplo campo da literatura. Pode, ainda, se configurar o híbrido duplo, isto é, a combinação de duas modalidades discursivas de formatos diferentes, nas quais estão envolvidas a biografia, a autobiografia e/ou as memórias e a ficção em um mesmo texto de criação. Essas possibilidades só ocorrem em função da heterogeneidade inerente ao termo literatura.

Costa Lima (2006, p. 22), em nota introdutória ao ensaio já mencionado, delimita como ponto central da sua reflexão “[...] a carência de teorização suficiente acerca das escritas da história e da literatura [...]”. Com o propósito de preencher essa lacuna, o crítico inicia a sua abordagem pela escrita da história e explica que a narrativa de um episódio, seja ele ficcional ou factual, só se concretiza quando é empregado o que ele chama de *modo pré-configuracional*, isto é, quando a matéria a ser narrada ganha uma configuração verbal. Alerta, porém, que na escrita da história, sempre haverá uma lacuna entre aquilo que motivou o acontecimento e a sua formulação verbal, que nunca poderá ser preenchida.

Na escrita da história, a imaginação se coloca a serviço do entendimento, mas a verdade proposta por ela é porosa e está sempre sujeita a retificações. A literatura, diferentemente da história, não tem a pretensão de ser a última palavra e muito menos de se colocar a serviço do entendimento porque o seu princípio fundamental é a matéria ficcional que, pela sua condição de *como se*, tem como regra a dúvida de si mesma. Nesse sentido, para Costa Lima (2006, p. 156), “[...] a verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir.” Além disso, embora a literatura e a escrita da história sejam duas modalidades discursivas distintas, elas não colidem, não conflitam e não são hierarquizadas.

Para o crítico maranhense, a escrita da história, a ficção e a literatura ocupam diferentes posições quanto ao uso da imaginação. Na escrita da história, a imaginação existe, porém não é o seu aspecto mais relevante. Na ficção, por outro lado, a imaginação é o seu ingrediente fundamental. Pelo fato de a história apresentar aporias, ela não pode ser considerada menos verdadeira, mas se for considerada como verdade ela não pode ocultar o seu caráter de parcialidade. Isso porque mesmo que a história seja reduzida a uma sequência cronológica de *fatos* há um processo de seleção realizado pelo historiador que por si só denota o seu ponto de vista a respeito da sua escolha. Vale lembrar que esse mesmo critério de seleção se aplica a uma obra ficcional.

Na seção dedicada à ficção, Costa Lima (2006, 169-170) parte de Homero para discutir a posição do aedo em relação ao público que se reunia para escutá-lo, uma vez que a legitimidade do poeta mantido pelo mecenato havia sido extinta. Acrescenta que “o aedo não conta a verdade do que houve, a sua não é a memória do sucedido em algum tempo preciso [...]” – o que nos remete à memória individual, ou seja, à do historiador – mas “aquela que a memória cultural sustenta” – podemos inferir que esta seja a memória coletiva, e que o verdadeiro papel do poeta seja reproduzi-la à sua audiência com a maior ilusão possível da realidade. Então, o papel do poeta não é dizer o que aconteceu *de fato*, e sim o que poderia ter acontecido de acordo com o que é verossímil.

Ao tratar de Virgílio e Ovídio – ambos viveram no século I a. C. – e dos recursos narrativos usados na *Eneida* e nas *Metamorfoses*, Costa Lima (2006, 169-170) aborda a denegação da ficcionalidade, em Virgílio, em contraposição à sua explicitação, em Ovídio. A *Eneida* tinha o compromisso de legitimar poeticamente o império de Augusto e não podia colocar em risco a sua seriedade política. Não se esquivar da ficcionalidade poderia aproximá-la da *fabula* e afastá-la da *historia* o que comprometeria a efetivação do propósito político da épica romana.

Ovídio, por outro lado, pertencia a uma classe menos privilegiada da magistratura romana e, por não ter compromisso com a verdade proposta pela *historia*, desnuda o caráter ficcional das *Metamorfoses*, o que faz com que, nessa obra, a ficcionalidade tome o primeiro plano. Desse modo, numa tentativa de formulação do processo ficcional, Costa Lima (2006, p. 216) propõe um questionamento: “em vez de a ficção ser sinônimo de descompromisso, de falta de seriedade, [...] ela não se mostra como a forma discursiva perturbadora da homogeneidade, da segurança e da estabilidade político-cultural?”

No segmento destinado à literatura, Costa Lima (2006, p. 340) parte dos posicionamentos de Schlegel, Mme. De Staël e Chateaubriand sobre o sentido do termo literatura, traça um percurso histórico para ele, e chega à sua elasticidade, abrangência e imprecisão, na contemporaneidade. Nessa linha de reflexão, o crítico menciona que “[...] se pelo romance, a literatura é o discurso ficcional por excelência da modernidade, o território da literatura não se confunde com o da ficcionalidade, [...]” o que significa que refletir sobre o princípio da ficção nos ajuda a definir boa parte do território da literatura. Contudo, há aí um problema: o princípio da ficção não se ajusta aos gêneros carta, ensaio, livro de máximas, diário e autobiografia.

Então, o crítico propõe “a possibilidade de certa obra *mudar sua inscrição originária*” e receber uma nova inscrição discursiva. (LIMA, 2006, p. 349, grifos do autor). Dessa forma, uma obra concebida fora da ficcionalidade pode, com o passar do tempo, sofrer deslocamentos e receber um novo abrigo, por apresentar características que lhe favoreçam o acolhimento pela literatura. Um exemplo clássico é *The Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton (1577-1640), traduzido para o português por Guilherme Gontijo Flores e editado pela EDUFPR, a partir de 2011. Essa obra fora concebida inicialmente na área da medicina para dissecar e analisar – daí o título *anatomy* – em que medida a melancolia intervinha na conduta das pessoas afetadas por ela. Depois de ultrapassados seus propósitos iniciais, no final da década de 1960, ela foi retomada e transformada em literatura, por apresentar uma série de reflexões acerca da prosa, da personagem, do grau de confiabilidade que o narrador merece e da moralidade. Northrop Frye (1957, p. 306) afirma ser essa obra “a maior sátira menipeia da literatura inglesa,” antes de Jonathan Swift (1667-1745) e, além de oferecer um estudo detalhado da sociedade da época, ainda elabora “a sinopse mais ampla da vida humana.”

John Ellis (1974)³¹ – citado por Aguiar e Silva (2002) – menciona como caso paradigmático da possibilidade de mudança de filiação, a obra *The decline and fall of the Roman Empire* (1776-1788), de Edward Gibbon (1737-1794). Aguiar e Silva (2002, p. 37-38) acrescenta à menção de Ellis que “é aleatório afirmar, em casos deste teor, que um texto tenha sido produzido intencionalmente como extraliterário.” Diz ainda que, quando um texto não literário é resgatado e avaliado como literário é porque se sobressaem valores inscritos no próprio texto. Esses valores apresentam uma conexão com o que Costa Lima (2006) chama de espessura da linguagem. Assim, de acordo com Aguiar e Silva (2002, p. 38), *The decline and fall of the roman empire* “pode ser lido literariamente como uma narrativa,” o que não acontece com um tratado de economia, por exemplo.

O crítico questiona se esse deslocamento não viria a acontecer com *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909) e *Casa-grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900-1987). Essas obras, reconhecidas tanto no âmbito da História como no da Sociologia e da Antropologia, podem vir a ser acolhidas como literárias (o que já é um fato em relação a *Os sertões*) em função da

³¹ ELLIS, John M. *The theory of literary criticism: A logical analysis*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1974, p. 48.

heterogeneidade da literatura e porque nessas obras avulta-se a densidade da linguagem.

Fora da ficcionalidade, além de sofrer deslocamentos, uma obra literária pode ainda – mantidas suas características de origem – inscrever-se em um segundo grupo que engloba a autobiografia e as memórias. No final do século XVIII, o termo *autobiografia* passou a designar o que antes se chamava memória ou confissão, e a denominação de *memórias* designa aquele que dá ênfase à face pública da experiência vivida por alguém, quer seja o próprio autor ou um terceiro. Quando as memórias são escritas pelo próprio autor há uma tendência à exposição de sua face íntima, isto é, o modo como ele via a si no momento da escrita, o que, para Costa Lima, vai ao encontro da autobiografia.

Escritas mais ou menos em 1947, as *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos (1892-1953) são um exemplo de forma híbrida³² por englobar *memórias* e *autobiografia*. Graciliano respeita a ordem cronológica dos acontecimentos e das experiências vividas na prisão, e, com isso, dá realce aos aspectos documentais – *memórias* –, e também se volta para dentro de si reformulando pontos de vista antes tidos como pacíficos e, principalmente, enxergando o outro e suas faces contraditórias. Observa o medo que os companheiros de infortúnio sentem quanto ao uso da palavra. A apreensão de dizerem algo indevido e prejudicarem uns aos outros, sobretudo porque os julgamentos eram feitos e as punições, aplicadas de acordo com a conveniência do momento, sem qualquer critério. Além disso, o mesmo sujeito capaz das piores atrocidades volta-se para Graciliano e lhe oferece ajuda financeira. Diante disso, o amadurecimento do autor e o seu desprovimento de certos valores estabelecidos encaminham o texto à autobiografia. Assim, o texto de Graciliano é predominantemente de *memórias*, e pela espessura da linguagem e a exposição de sua face íntima, não deixa de apresentar características que marcam a *autobiografia*.

Para Costa Lima (2006, p. 353), há ainda outro grupo de obras que, embora acolhidas pela heterogeneidade da literatura, não podem ser consideradas como

³² Por formas híbridas entendemos que, [uma obra] tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto, será preciso que se reconheça a *permanência da eficácia das marcas da primeira, ao lado da presença suplementar da segunda*. (LIMA, 2006, p. 352, grifos do autor).

formas híbridas. Trata-se daquelas obras que não possuem particularidades específicas – “ensaios que pouco experimentam, [...] pesquisas historiográficas que apenas arredondam o que já se sabia, [...] livros de personagens do momento [...] que o marketing precisa promover” – e que são consideradas como literatura por “pura arbitrariedade.” Na maioria dos casos, essas obras são vistas pelo crítico maranhense como páginas reunidas para consumo com o propósito de se tornarem *best-sellers*, e, em vez de gêneros, ele as denomina de conglomerados. É possível que nesse grupo possamos incluir as obras editadas sobre Barack Obama, depois de eleito presidente dos Estados Unidos; Michael Jackson, após sua morte e que já surgiram sobre Amy Winehouse, em seguida de sua morte precoce.

Apenas recapitulando, as obras de formas híbridas, conforme já referidas, são concebidas fora da ficcionalidade com um propósito – no caso de Graciliano, escrever as próprias memórias – e, pela espessura da linguagem e o realce à face íntima do autor fazem aflorar aspectos autobiográficos. Dessa forma, temos a permanência das marcas das *memórias*, e, ao mesmo tempo, a presença suplementar das marcas da *autobiografia*, sem que uma anule a outra.

Além das obras de formas híbridas, também há casos em que uma obra recebe dupla inscrição a partir da sua concepção: um mesmo texto tem como base uma matéria documental – a biografia, a autobiografia e/ou as memórias, por exemplo – e o aspecto ficcional o invade. Assim se dá a configuração do híbrido duplo.

Costa Lima questiona como é possível invadir a face pública da vida de alguém e combinar dois modos discursivos – o documento e a ficção – que carecem de diferentes formas de tratamento? Não só é possível, desde que o ficcionista respeite a temporalidade no percurso biográfico escolhido para ser ficcionalizado, como também essa tem sido uma prática comum entre os romancistas contemporâneos.

Marilene Weinhardt (2011, p. 51), ao tratar do “paralelismo e convergência entre narrativas históricas e ficcionais, para situar o lugar da narrativa que comporta o cruzamento dos dois campos discursivos” formula uma hipótese que pode ser produtiva para este trabalho: se existem narrativas históricas, narrativas ficcionais que não são históricas e narrativas de ficção histórica, é possível apreender que a ficção histórica surge para suprir uma carência da escrita da história. Isso não significa que a historiografia não seja suficiente para cumprir com seu dever e sim

que “há carências em que cabe à arte investir, e só a ela, porque pode indagar sobre verdades sem a expectativa de uma resposta conclusiva.” Essa hipótese segue a mesma direção do que Costa Lima discute ao tratar da literatura, no ensaio já mencionado: a matéria ficcional e a sua condição de *como* se são os veículos que movem a literatura. Em função disso, a literatura, por oposição à escrita da história, coloca a verdade entre parênteses e não se obriga a ser a última palavra sobre determinada matéria, o que não significa que haja hierarquia ou conflito entre ambas as modalidades discursivas.

David Lodge, em *Author, Author* faz um recorte temporal e constrói um arcabouço a partir da pesquisa documental da vida e do percurso literário de Henry James – o que compõe a parte mais significativa do romance – e apropria-se de recursos da ficção para criar uma personagem ficcional que se aproxime, ou, pelo menos, tente se aproximar do sujeito histórico, produtivo por cinquenta anos consecutivos e considerado um dos expoentes da literatura de língua inglesa. Essa estratégia narrativa é claramente o que Costa Lima considera como híbrido duplo.

Henry James, sujeito da historiografia, morre aos 72 anos e Lodge, em *Author, Author*, procura dar conta de 36 deles, a metade, exatamente. Em outras palavras: embora o enredo de *Author, Author*, do modo como aparece na superfície da narrativa apresente deslocamentos temporais, *flashbacks* e *flashforwards* – uma vez que há a interpolação de eventos acontecidos anteriormente e aqueles que ocorreriam posteriormente – a história, considerada como a lógica das ações e a sequência de eventos ordenados cronologicamente, tem início em 1880 e termina em 1916, com a morte do protagonista, o que perfaz um total de 36 anos representados no romance.

Outro aspecto a ser retomado é a abertura e o fechamento do que estamos chamando de portal metaficcional em *Author, Author*. No *prólogo autoral*, conforme citado na Introdução deste trabalho, a voz autoral reforça o fato de ter usado da liberdade concedida ao romancista não apenas para representar o que as personagens pensavam, sentiam e diziam, mas também para imaginar acontecimentos não registrados pela História. Nos *agradecimentos*, *etc*, essa mesma voz nos apresenta um resumo dos acréscimos que o romancista considera mais significativos.

Chamar a atenção para essa estratégia, no entanto, não caracteriza por si só a existência do híbrido duplo. Nesse recurso narrativo, a tessitura dos fios

narrativos da ficção se dá sobre os aspectos factuais que podem ser comprovados por documentos.

Com o propósito de exemplificar como se configura o híbrido duplo em *Author, Author* tomaremos como base o fracasso da peça *Guy Domville* abordado pelo historiador e crítico literário norte-americano Leon Edel (1907-1997), em *Henry James* (1960), para compará-lo à maneira pela qual Lodge constrói ficcionalmente o mesmo episódio, calcado nos aspectos factuais que constam das biografias e dos demais textos escritos sobre esse assunto. Esse evento e seus desdobramentos foram marcantes no percurso literário de James. Dessa forma, a biografia é considerada o pano de fundo sobre o qual o ficcionista exerce o poder da imaginação.

Cabe lembrar que *Author, Author* dialoga com a história, uma vez que a biografia e os escritos de James constituem o lastro do romance, sobre o qual o ficcionista exerce sua *inventio* – para empregar as palavras de Costa Lima (2006, p. 365). Dessa forma, o artista usa a imaginação para preencher os espaços vazios deixados pela escrita da história.

3.2.1 A biografia de Henry James, por Leon Edel

Em linhas gerais, em *Henry James* (1960), Leon Edel divide o percurso literário de James em três fases distintas: a primeira estende-se de 1865 a 1882 e tem como obra principal a novela “Daisy Miller” (1879), seguida pelo conto “Washington Square” (1880) e pelos romances *Roderick Hudson* (1875), *The American* (1877) e *The Portrait of a Lady* (1881). Exceto por “Washington Square”, as outras obras têm como tema o embate que envolve as personagens americanas no rígido contexto sociocultural europeu.

Na segunda fase, entre os anos de 1883 e 1900, James abandona o tema internacional e tenta fazer sucesso com romances sociais que pintam quadros realistas, porém o seu determinismo apresenta-se como essencialmente psicológico – tema que viria a ser desenvolvido no século XX – e que, na época, não teve a aceitação que seu autor gostaria. Nessa fase estão inseridos os romances *The Bostonians* e *The Princess Casamassima*, ambos de 1886, que foram fracassos totais de crítica e de público. Entre 1890 e 1895, na tentativa de restabelecer suas

finanças, James escreve sete peças teatrais das quais apenas duas são encenadas: *The American*, uma adaptação para o palco do romance de mesmo nome e *Guy Domville*, peça de costumes levada ao palco sob a direção de George Alexander. Em vista de ter sido vaiado publicamente pela segunda delas, James, magoado, vira as costas ao público londrino, muda-se de Londres, primeiramente para uma casa alugada, em Rye, Sussex, e depois para a Lamb House. Retoma a prosa de ficção, agora com histórias curtas, das quais as que mais se destacam são: o conto “The Middle Years” (1893) – considerado como autobiográfico pelo biógrafo –, as novelas “The Aspern Papers” (1887) e “The Turn of the Screw” (1898) e os romances *What Maisie Knew* (1897), *In the Cage* (1898) e *The Awkward Age* (1899).

Na terceira fase, a mais importante da sua carreira, James retorna aos temas internacionais, agora com vistas às técnicas desenvolvidas na fase madura, sobretudo na experiência proporcionada pelo teatro. A ação é apresentada por meio da cena, os diálogos são construídos como um processo narrativo, o autor é excluído do seu papel de informador e comentarista o que impõe maior responsabilidade ao leitor, forçado a preencher as lacunas deixadas pelo texto. As obras mais significativas são os romances *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) e *The Golden Bowl* (1904), além de contos dentre os quais se destaca “The beast in the Jungle” (1903).

O objetivo de traçar esse painel é o de contextualizar minimamente os cinquenta anos do percurso literário de James, conforme apresentado por Edel, para, então, tomarmos a estreia de *Guy Domville* para análise, tendo em vista o que Costa Lima denomina de híbrido duplo.

3.2.2 A estreia de *Guy Domville*: motivações e desdobramentos

Author, Author aponta para o estado de apreensão de Henry nos dias que antecedem a estreia que acontecerá no dia 05 de janeiro de 1895, sob a condução do famoso diretor e ator George Alexander, no teatro St James's, em Londres. Vale observar que Edel trata da migração de James para a dramaturgia como uma possibilidade de diversificação, com vistas ao “restabelecimento da sua fortuna”; menciona o fracasso dos romances anteriores que, se não motivou, contribuiu para a sua decisão em abraçar o teatro como uma segunda via para conquistar o público

londrino; aponta para a mágoa de James por ter sido vaiado e a consequente mudança para Lamb House, quando ele volta a escrever prosa de ficção. Todavia, tudo é tratado de modo objetivo, com especificação de datas. Exceto pela mágoa em relação ao público de Londres, não há uma preocupação com o estado psicológico de James.

Lodge, em *Author, Author*, encaminha o protagonista ao teatro Haymarket, em Londres, para assistir à peça *An ideal husband*, de Oscar Wilde, nas horas que antecedem a estreia de *Guy Domville* com o propósito de aliviar a tensão e para, ao final da peça de Wilde, dirigir-se ao teatro St James's para receber os aplausos pela própria peça. O narrador de *Author, Author* discute a apreensão de Henry no período amargo que antecede a estreia da sua peça. Embora a ida ao Haymarket não apareça em *Henry James* (1960), é possível que ela conste de algum dos escritos consultados por Lodge, como, por exemplo, *The Jameses: A family narrative* (1999), de R. W. B. Lewis; além de *Henry James: a life* (1984) e *Henry James: letters* (1974-1984), ambas de Leon Edel.³³

Em *Author, Author*, depois de o protagonista experimentar um sucesso considerável com a novela “Daisy Miller” e o romance *The Portrait of a Lady* e provar o gosto amargo do fracasso com os romances *The Bostonians* e *The Princess Casamassima*, ele chega ao final da década de 1880 insatisfeito com a carreira. Desanimado com as críticas negativas às suas obras, com as vendas insignificantes e percebendo a sua conta bancária cada vez mais minguada, Henry considera a possibilidade de abandonar a carreira de romancista e abraçar a de dramaturgo. Aceita um convite para adaptar o romance *The American* para o teatro, na expectativa de conquistar os palcos ingleses. Sonha com os ensaios, o figurino, os cenários e se deslumbra. Enxerga a chance de ganhar muito dinheiro e, ainda, de ter o prazer de estar no palco ao final das apresentações para receber os aplausos, precedidos da aclamação “Author! Author!” enquanto se curva em reverência e agradecimentos à plateia.

No entanto, a peça *The American* estreia na província de Southport, e embora ali a recepção do público seja razoavelmente boa, nos palcos londrinos o mesmo não ocorre. Nas primeiras apresentações, Henry chega a se curvar diante da plateia em sinal de reverência e agradecimento, mas logo tudo se mostra ilusório.

³³ Dada a dificuldade de acesso a essas obras, infelizmente não nos foi possível consultá-las.

Enquanto os espectadores aplaudem, a crítica não vê a peça do mesmo modo. Os críticos são duros e assinalam que a peça é melodramática e muito longa. Dessa forma, depois de completadas setenta apresentações em Londres, a peça é retirada de cartaz por gerar prejuízo.

Apenas a título de ilustração, a expressão “Author! Author!” era comumente usada nos palcos de Londres, no final do século XIX, quando a plateia solicitava o comparecimento do dramaturgo ao palco, após a encenação da peça, para receber os louvores e para ser aclamado pelo público. Isso dava ao artista a oportunidade de se curvar por várias vezes, em agradecimento, dependendo do tempo que durassem os aplausos.

O fato de Lodge dar esse título ao romance – com diferente pontuação³⁴ – entretanto, aponta para uma conotação irônica, uma vez que os aplausos recebidos por James, como dramaturgo, foram poucos e não lhe deram a oportunidade de experimentar o mesmo prazer e satisfação vividos por Oscar Wilde, por exemplo. A ironia está presente também por *Author, Author* ser o título de um romance metaficcional, por excelência, e, sobretudo, um romance em que a voz autoral vem para o primeiro plano, por intermédio de longos trechos eminentemente ensaísticos. Desse modo, o título do romance assinala a subversão às regras estabelecidas por James que, ao contrário de Lodge, lutou para abafar a presença da voz autoral na prosa de ficção.

O relativo fracasso da adaptação de *The American* faz com que Henry perca a fé em si mesmo, e determina que uma dúvida cruel lhe tome conta dos pensamentos: deveria continuar insistindo na dramaturgia, ou voltar a escrever prosa de ficção? O medo de perder a identidade como romancista sem ter, ainda, conquistado a de dramaturgo passa a ser um tormento em sua vida. Esse episódio, porém, não esgota o seu aprendizado no teatro. Henry nutre novas esperanças de ser bem sucedido não mais com a adaptação de um romance, mas concebendo uma peça sob medida para o teatro. Porém, Henry parece não se dar conta de que não é possível transferir para a dramaturgia as mesmas inversões sintáticas, pontuação difícil, períodos longos e intimidadores, aspectos que se encaixam perfeitamente na sua prosa de ficção.

³⁴ James sempre foi contrário ao uso de pontos de exclamação, isso torna ainda mais intrigante o título escolhido por Lodge.

Leon Edel trata da encenação de *The American*, mas não faz referência à sua estreia na província de Southport, antes de Londres. Não alude também à sua retirada de cartaz por estar dando prejuízo, nem aos conflitos interiores de James por medo de perder a identidade de romancista sem ter conquistado a de dramaturgo.

Em *Author, Author*, enquanto trava uma luta interior para decidir o rumo a ser tomado, o protagonista vai ao teatro com frequência e observa a interpretação dos atores, a atuação do diretor – sobretudo a de George Alexander, que virá a ser diretor e o protagonista em *Guy Domville* –, a construção dos cenários e tenta entender os truques usados pelos dramaturgos bem sucedidos. Nessas observações, Henry sente inveja de Wilde, por reconhecer que ele administra muito bem o material a ser explorado no palco, é criativo e inteligente, usa palavras engraçadas, faz trocadilhos e arranca muitas risadas e calorosos aplausos do público. Descobre também que o dramaturgo irlandês encontra-se em um período de decadência moral, mas acredita que isso não lhe tira a condição de grande dramaturgo de língua inglesa.

Em meio a esse processo, a voz narrativa de *Author, Author*, gradativamente, afasta o leitor da prosa de ficção e o encaminha para a dramaturgia. Ela enfatiza as especificidades de ambas as artes, sobretudo no que se refere à linguagem, que faz delas ofícios diferentes. É como se o requinte e a elegância estivessem de um lado e a economia quase telegráfica das falas do teatro, de outro. É possível que, com o uso dessa estratégia, o narrador de *Author, Author* esteja preparando o leitor para o malogro de *Guy Domville*, porque sendo Henry um sujeito introspectivo, reservado e avesso a qualquer tipo de exposição – na direção oposta ao caráter espalhafatoso de Wilde –, é pouco provável que ele seja bem sucedido no teatro, ofício que depende de um grande número de pessoas, diferentemente da prosa de ficção, ocupação solitária³⁵ por natureza.

Para informar ao leitor o que acontece na noite de estreia de *Guy Domville*, Lodge, por intermédio do narrador, cria dois fios narrativos que se desenrolam paralelamente e tecem as duas tramas como se acontecessem simultaneamente.

³⁵ Outro aspecto intrigante e instigante é o fato de James depender de um (a) secretário (a) para o (a) qual ele pudesse ditar os seus textos, em função de uma tendinite no punho direito. Isso significa que no período em que Edel considera o mais importante da carreira de James, na terceira fase, a época de sua prosa mais psicologizante, introspectiva e complexa, ironicamente, não foi lhe possível trabalhar sozinho.

Se comparado ao cinema, é como se houvesse duas câmeras: uma instalada no teatro St James's, mostrando tudo o que está acontecendo lá e outra seguindo os passos de Henry, desde casa até o Haymarket, e depois até o St James's, apontando para o seu estado apreensivo. A participação ativa do leitor é fundamental para perceber o mecanismo adotado pelo autor implícito para administrar o posicionamento de ambos os narradores, situando-os em dois lugares diferentes ao mesmo tempo. Esse leitor precisa ter certa bagagem de leitura para se deleitar ainda mais com o banquete oferecido pelo romance, para usar as palavras de Umberto Eco. Contudo, se o leitor for de primeiro nível – denominação atribuída por Umberto Eco (1994) para aquele leitor que consegue perceber apenas a primeira camada do texto narrativo – ele não se dará conta da estratégia sofisticada usada por Lodge e, muito provavelmente, vai confundir as vozes e não vai entender a eficácia dessa técnica para enriquecer a narrativa.

Enquanto no St James's, Alexander recebe um telegrama anônimo que diz: '*WITH HEARTY WISHES FOR A COMPLETE FAILURE TONIGHT*',³⁶ Henry não se sente confortável no Haymarket e tem uma horrível sensação de arrependimento de não ter ido direto ao St James's. Ele não consegue se concentrar na peça de Wilde, ouve as falas dos atores, os risos da plateia, mas não é capaz de costurar as ideias e dar sentido a elas. (LODGE, 2004, p. 231). O recebimento desse telegrama não aparece na biografia de Edel e Lodge não o menciona nos *acknowledgements*, etc. é possível que essa tenha sido uma invenção do romancista.

No St James's, o segundo ato de *Guy Domville* torna-se mais problemático que o primeiro. Os críticos deixam de demonstrar entusiasmo pela peça porque os diálogos, muito longos, acabam por superar a ação e, com isso, há a quebra da ilusão dramática. De repente, sem explicação aparente, a plateia se rebela, as pessoas tosem, cochicham, riem e o desinteresse toma conta da maioria dos presentes. No terceiro ato, a peça fica totalmente desmoralizada e se transforma em um desastre. Ironicamente, *An Ideal Husband* termina e as pessoas a aplaudem calorosamente.

Guy Domville chega ao final. Henry entra no teatro pela porta que o leva direto ao palco e ouve aplausos genuínos e verdadeiros por dois ou três minutos e a exclamação 'Author! Author!'. No entanto, a plateia está dividida e quando Henry a

³⁶ <<COM VOTOS SINCEROS DE UM FRACASSO TOTAL PARA ESTA NOITE.>> (LODGE, 2005, p. 259).

encara e se prepara graciosamente para reverenciá-la e agradecê-la, curvando-se diante dela, o que ele ouve são vaias pesadas como “‘Boo! Boo! Boo!’ [...] James looked stunned, bewildered, totally unable to understand what was happening, or how to react. He seemed paralyzed [...]”³⁷ (LODGE, 2004, p. 256).

Henry volta para casa sentindo o gosto amargo da derrota: o seu fracasso total como dramaturgo está definitivamente decretado. A única certeza que ele tem é que não correria esse risco novamente. Sente-se cansado, com uma dor insuportável que não é física, mas uma dor no mais íntimo da sua consciência. Segue caminhando e reflete sobre a sua trajetória como dramaturgo. O narrador intercala o discurso indireto com o discurso indireto livre e dá mais vivacidade à narrativa:

[...] it was bitter to reflect how much time and energy he had wasted on the effort to become a playwright. Five whole years! Five years, for which he had nothing to show but one half-success and one complete failure on stage, and drawers full of unperformed plays in multiple drafts. The endless rewritings, the countless letters and telegrams and meetings, the hopes raised and dashed and then raised again, that had occupied five years, and come to virtually nothing in the end. What vanity! What a waste!³⁸ (LODGE, 2004, p. 265).

A avaliação de James o compele a repensar a escolha da dramaturgia e, ao voltar-se para dentro de si, percebe que a sua afinidade é com a narrativa. De certo modo, *Author Author* acompanha sutilmente a decisão lenta de James de retornar à narrativa de ficção abandonando gradualmente a dramaturgia. Cabe salientar que na mesma medida em que Henry se afasta da narrativa e abraça a dramaturgia – conforme enfatizado anteriormente – agora o movimento do fio narrativo se dá na direção contrária: afasta-se da dramaturgia para retornar à narrativa de ficção.

Justamente quando Henry decide abandonar o teatro, Ellen Terry, a atriz mais famosa da sua geração, nos palcos ingleses, pede a ele que escreva uma peça em um ato, ou peça de abertura – *curtain-raiser play* – para ela.

³⁷ “‘Buu! Buu! Buu!’ [...] James estava atordoado, desorientado, totalmente incapaz de compreender o que se estava a passar ou saber como reagir. Parecia paralisado, [...]” (LODGE, 2005, p. 284).

³⁸ [...] era doloroso reconhecer quanto tempo e energia tinha desperdiçado no esforço para se tornar um dramaturgo. Cinco anos! Cinco anos, de que não tinha mais para mostrar do que um meio-sucesso e um retumbante fracasso, e gavetas cheias de rascunhos de peças por representar. As infundáveis reescritas, as incontáveis cartas e telegramas e reuniões, as esperanças que nascem e são destruídas para nascerem outra vez, era isso que tinha ocupado cinco anos inteiros para no fim dar virtualmente em nada. Que vaidade! Que desperdício! (LODGE, 2005, p. 292-293).

* Acredito que “What vanity!” seria melhor se fosse traduzido por “Que presunção!”

This was a hard test of his resolution to renounce theatrical ambitions. [...] She [Ellen Terry] must have new plays pressed upon her daily by petitioning playwrights, and whatever she approved was sure to be performed. He [Henry] could not bring himself to reject her flattering proposal out of hand, so replied in noncommittal terms, and agreed to meet her.³⁹ (LODGE, 2004, p. 281)

Weakly he agreed to think further about the matter, and as soon as he got home had an idea for a comedy with a part so perfect for Ellen Terry that it took all his moral strength to stop himself from sitting down and incontinently beginning to write it. Instead he made a brief, rather shamefaced note of the idea, and directed his thoughts sternly back to prose fiction.⁴⁰ (LODGE, 2004, p. 282).

De acordo com esses fragmentos, o protagonista de *Author, Author*, embora estivesse no firme propósito de abandonar a dramaturgia, não tem força suficiente para rejeitar a proposta. Todavia, seus pensamentos convergem para a prosa de ficção, como veremos doravante: nesse momento do romance, Henry, por intermédio do narrador, faz toda uma reflexão metaficcional a respeito de como direcionar o seu aprendizado com a dramaturgia para escrever romances:

Suppose one were to apply to prose narrative the method he [Henry] had used in developing his ideas for plays, namely, the scenario – the detailed scene-by-scene summary of an imagined action? Then one would have a model, as it were, of the novel or tale in a virtual form; one could take the measure of its structure as a whole, assess its unity and symmetry, and make any necessary adjustments, before commencing the process of composition proper. And then he thought with gathering excitement, might not the dramatic principle itself, of presenting experience scenically – ‘showing’ rather than ‘telling’ the story, through the confrontation and interaction of the characters – might this not give prose fiction the kind of structural strength and elegance it so often lacked, while the narrative artist remained free to *add* the priceless resource, denied to the dramatist, of being able to reveal the secret workings of consciousness in all its dense and delicate detail?⁴¹ (LODGE, 2004, p. 283, grifos do autor).

³⁹ Ora aqui estava um duro teste à sua resolução de renunciar a todas as ambições teatrais. [...] Ela [Ellen Terry] devia ser diariamente assediada por dramaturgos a propor-lhe novas peças, pois tudo o que tivesse a sua aprovação tinha a garantia de subir à cena. Ele [Henry] não podia rejeitar sem mais nem menos uma proposta lisonjeira como esta, e respondeu de forma evasiva, aceitando encontrar-se com ela. (LODGE, 2005, p. 311).

⁴⁰ Ele concordou vagamente em refletir mais sobre o assunto, e pouco depois de ter entrado em casa teve uma ideia para uma comédia com um papel tão perfeito para Ellen Terry que precisou de apelar a toda a sua força de vontade para não se sentar à secretária e começar a escrever ininterruptamente. Limitou-se, assim, a tomar um breve apontamento da ideia e, com veemência, reencaminhou os pensamentos para a prosa de ficção. (LODGE, 2005, p. 312).

⁴¹ E se ele [Henry] aplicasse à prosa narrativa o método por ele usado no desenvolvimento das ideias para as suas peças, nomeadamente o argumento – o resumo detalhado cena a cena de uma ação imaginada? Isso permitir-lhe-ia ficar, por assim dizer, com um modelo do romance ou do conto em forma virtual; seria possível avaliar a estrutura do seu todo, ajuizar a sua unidade e simetria, e fazer os ajustes necessários antes de dar início ao processo de composição propriamente dito. E então pensou ele num crescendo de entusiasmo, não poderia o próprio princípio dramático de apresentar a experiência cenicamente – <<mostrar>> a história em vez de <<contar>> através do confronto e

O autor implícito de *Author, Author*, engata a essas reflexões de Henry parte de escritos do próprio James, e cita um fragmento do seu caderno de anotações:

'Has a *part* of all this wasted passion and squandered time (of the last 5 years) been simply the precious lesson, taught me in that roundabout and devious, that cruelly expensive , way of the singular value for a narrative plan too of the (I don't know *what* adequately to call it) divine principle of the Scenario? If that *has* been one side of the moral of the whole unspeakable, the whole tragic experience, I almost bless the pangs and pains and the miseries of it.' ⁴² (LODGE, 2004, p. 283, grifos do autor).

Por intermédio de reflexões metaficcionais como essas, apresentadas até aqui, é que o narrador de *Author Author*, sutilmente, desvia o foco da dramaturgia e volta, aos poucos, o olhar para a prosa de ficção, tal como acontece na dinâmica da corrente de pensamentos de Henry. Cabe salientar que o primeiro fruto do uso do método do “argumento preparatório” foi o romance *The Golden Bowl*.

Depois de muita dor e muita reflexão, Henry decide aceitar a derrota na dramaturgia de cabeça erguida e voltar a se dedicar à prosa de ficção. Enquanto isso, recebe um telegrama de Alexander dizendo: '*NEW SCENE EXCELLENT WELL DONE MANY THANKS COME AND SEE FOR YOURSELF TONIGHT ALEC*'⁴³ (LODGE, 2004, p. 274). Henry sente alívio, vai ao St James's com roupas comuns e senta-se na galeria. O teatro está quase cheio e a peça é calorosamente aplaudida. Alexander mostra a ele as críticas positivas a *Guy Domville* que circularam: no jornal Pall Mall Gazette, por exemplo, H. G. Wells comenta que a peça foi “[...] *finely conceived and beautiful written* [...]”⁴⁴ (LODGE, 2004, p. 278). Henry sente-se entusiasmado e dá um sorriso de satisfação. Essas críticas positivas contribuem para a sua recuperação. O telegrama de Alexander referindo-se à continuação da apresentação de *Guy Domville* bem como as críticas favoráveis, não aparecem em *Henry James* (1960), de Leon Edel.

da interação de personagens – não poderia este princípio dar à prosa de ficção a força estrutural e a elegância que tantas vezes lhe faltavam, ao mesmo tempo em que o artista narrativo mantinha a liberdade de usar *cumulativamente* o inestimável recurso negado ao dramaturgo de poder revelar em toda a sua densidade e minúcia os processos secretos da consciência? (LODGE, 2005, p. 313).

⁴² << Terá uma parte de toda esta paixão desperdiçada e tempo perdido (dos últimos 5 anos) sido simplesmente uma preciosa lição, recebida por via indirecta e tortuosa, e cruelmente dispendiosa, sobre o valor singular para o plano narrativo também do (não sei qual o nome mais apropriado para lhe dar) princípio divino do argumento teatral? Se este foi um dos ensinamentos a tirar de toda esta indizível e trágica experiência, quase bendigo as dores, as angústias e as tristezas por que me fez passar.>> (LODGE, 2005, p. 313).

⁴³ <<NOVA CENA EXCELENTE ÓPTIMO TRABALHO MUITO OBRIGADO VENHA VER COM SEUS OLHOS ESTA NOITE ALEC>> (LODGE, 2005, p. 304).

⁴⁴ <<[...] brilhantemente concebida e magnificamente escrita [...]>> (LODGE, 2005, p. 307).

4 UM NARRADOR METAFICCIONAL COM CARACTERÍSTICAS HÍBRIDAS

LONDON, December 1915. In the master bedroom (never was the estate agent's epithet more appropriate) of Flat 21, Carlyle Mansions, Cheyne Walk, Chelsea, the distinguished author is dying – slowly, but surely. In Flanders, less than two hundred miles away, other men are dying more quickly, more painfully, more pitifully – young men, mostly, with their lives still before them, blank pages that will never filled. [...] The author is dying propped up in bed among starched sheets and plump pillows, attended by three servants and two professional nurses working in rotation, while the young men are dying in the mud of No Man's Land, or in squalid trenches, or on jolting stretchers, or on camp beds in field hospitals amid the groans of their wounded comrades.⁴⁵ (LODGE, 2004, p. 3).

Assim começa o enredo de *Author, Author* e, logo de início, alguns aspectos chamam a atenção: o primeiro ponto a ser observado é o que se refere ao *master bedroom* que tanto pode ser considerado o maior, o mais arejado, o mais bonito, o melhor equipado quarto da mansão – Carlyle Mansions – como também o *quarto do mestre*. E é a esse respeito que o narrador faz a primeira intromissão na narrativa, entre parênteses, dando conta da conveniência e da adequação do qualificativo atribuído ao quarto em que Henry, o protagonista, ocupa. O fato de o narrador manifestar-se entre parênteses (never was the estate agent's epithet more appropriate), nos faz pensar que essa voz (autoral?) não é do mesmo narrador que – no uso do discurso de primeira ordem – vai encaminhar a história. Uma segunda voz se faz ouvir em meio à manifestação do narrador que oficialmente dará prosseguimento à narrativa.

Wayne C. Booth (1961)⁴⁶ considera que existem vários modos de se contar uma história e que mais relevantes do que não quebrar a ilusão da realidade – como defende James em seus prefácios e textos críticos – são os efeitos que a obra

⁴⁵ Londres, Dezembro de 1915. No quarto principal (e nunca o epíteto dos agentes imobiliários foi mais apropriado) do apartamento 21 de Carlyle Mansions, em Cheyne Walk, Chelsea, o ilustre autor está a morrer, lenta mas irremediavelmente. Na Flandres, a uns escassos trezentos quilómetros, outros homens morrem mais depressa, mais dolorosamente, mais tragicamente – a maioria são jovens ainda com uma vida inteira pela frente, páginas em branco que jamais serão escritas. [...] O autor está a morrer deitado no seu leito, entre lençóis engomados e almofadas fofas, rodeado por três criados e duas enfermeiras que se revezam por turnos, enquanto os jovens morrem na lama da Terra de Ninguém, nas esquálidas trincheiras, nas macas transportadas aos solavancos ou nas tarimbadas dos hospitais de campanha entre os gemidos dos camaradas feridos. (LODGE, 2005, p. 13-14).

⁴⁶ BOOTH, Wayne C. Contar e mostrar. In: _____. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 21-38. *The rhetoric of fiction*. 1 Ed. 1961.

propõe provocar no leitor. É ele quem dá origem à expressão “autor implícito”⁴⁷ a criação – por intermédio da escrita – de uma entidade que seja um substituto perfeito, um *alter ego* do autor. O autor implícito é o responsável por comandar a movimentação do narrador e das outras personagens.

Para Booth, o autor não desaparece da narrativa, ele apenas cria disfarces, ocultando-se atrás de uma personagem ou do narrador. Booth se manifesta em favor das intrusões autorais – embora não faça menção a aspectos factuais construídos ficcionalmente – desde que sejam feitas de modo inteligente e proporcionem mais vivacidade às personagens. Nesse fragmento, o autor implícito esconde-se atrás de um narrador onisciente inominado para contar a história e é por intermédio do olhar desse narrador que o leitor toma conhecimento do que acontece na narrativa. Ao fim e ao cabo é o olhar do narrador que impera na dinâmica do romance.

Henry James foi precursor do romance psicológico moderno e a mais proeminente figura da ficção realista, não naturalista, ainda no final do século XIX. O fato de não ter sido reconhecido pela crítica e pelo público e não ter recebido os louvores que julgava merecidos, ainda em vida, lhe causou muita frustração. Hoje, no entanto, com uma visão retrospectiva de sua obra, assumimos a forte influência dos seus ensinamentos sobre os romancistas do início do século XX.

A relação de Henry com William James (1842-1910) não se restringiu à esfera familiar. O irmão mais novo orientou-se pelas teorias do irmão mais velho – William escreveu *Principles of Psychology* (1890) e cunhou o termo *stream of consciousness*. Foi sobre essa base que Henry desenvolveu o realismo psicológico, interessando-se pela consciência das suas personagens, explorando-a à exaustão e se transformando no *mestre* de muitos romancistas. Não por acaso, Tóibín demonstrou um lampejo genial de sagacidade ao escolher o nome de *The Master* para o seu romance biográfico sobre Henry James.

Sobre o realismo psicológico de Henry James, Malcolm Bradbury, em *O romance americano moderno* (1991, p. 43), diz:

Era um método pragmático que exigia processos de apreensão tanto do autor quanto do personagem e que se originava, como disse William James, de um processo tanto mental quanto moral. Se a realidade não pode ser

⁴⁷ “Autor implícito” tradução de Maria Teresa H. Guerreiro, para *Implied author*, em BOOTH, Wayne C. Tipos de narração. In: _____. *A retórica da ficção*, 1980, p.165-181.

conhecida a não ser por absorção, a tomada de consciência torna-se uma questão; que é o que acontece na obra tardia de Henry James.

Robert Scholes e Robert Kellogg (1966)⁴⁸ tecem comentários acerca da arte narrativa e, sobretudo, a respeito da *brecha irônica* que tem origem na disparidade de compreensão entre o contador – aquele que sabe e percebe as fabulações com muito mais nitidez do que o público – e o leitor ou ouvinte. É possível que, nesse sentido, a *brecha irônica* tenha um paralelo com o *excedente da visão estética*, de Bakhtin. Os críticos tratam do desenvolvimento de técnicas cada vez mais sofisticadas no manejo do ponto de vista, que conjuguem narração de aspectos factuais com a construção ficcional desses aspectos, o que culmina com a problemática da autoridade do narrador e, por fim, com o surgimento do *histor* – incumbido de investigar e separar a realidade do mito. Pela sua autoridade de testemunha ocular, o *histor* inspira mais confiança no leitor.

A impressão criada, a partir da leitura desse excerto de *Author, Author*, é que o autor implícito atribui autoridade ao narrador na tessitura dos fios narrativos da ficção sobre uma base documental. Embora o narrador não seja uma testemunha ocular e nem esteja criando a ficção sobre o relato de alguém que mereça confiança, o fato de Lodge estar investido das funções de crítico, teórico e professor de literatura, inspiram no leitor a confiança necessária em relação à pesquisa documental efetuada por ele para criar *Author, Author*.

Robert Scholes e Robert Kellogg (1966), ainda, fazem um percurso histórico do ponto de vista na narrativa de ficção, e chegam ao “grande truque dos mágicos literários da escola jamesiana”⁴⁹, o desaparecimento do autor. Admitem que, embora James não faça intromissões na narrativa, o seu estilo faz com que o autor esteja sempre em evidência. Consideram que filtrar a história por intermédio de uma inteligência central deixa transparecer o uso de máscaras iguais ao seu rosto.

A partir dessa formulação, é possível perceber que Lodge confere ao narrador de *Author, Author* essa inteligência central da qual os reflexos emanam e para a qual os reflexos se voltam, na mesma linha de James. Além disso, a intromissão que ele faz na narrativa é muito sutil e, curiosamente, entre parênteses, como se fosse algo em suspenso, pendente de solução e, ao mesmo tempo,

⁴⁸ SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. O ponto de vista na narrativa. In: _____. *A natureza da narrativa*. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977, p. 169-198. *The Nature of Narrative*.

⁴⁹ SCHOLES e KELLOGG, *ibid.*, p. 189.

ambivalente. Dessa forma, muito embora o narrador seja inominado e de terceira pessoa, esse modo de *contar* e *mostrar* faz com que Lodge, instância autoral, fique em evidência, atraindo a atenção do leitor.

O segundo aspecto a ser destacado desse excerto se refere à data e ao local do início do enredo. Percebemos que o romance começa em *in medias res*: o protagonista já bastante debilitado, estendido no leito especialmente preparado para ele, em Carlyle Mansions, em dezembro de 1915. O narrador nos passa essa informação, como se estivesse *com* o protagonista.

Jean Pouillon (1946)⁵⁰ adota três tipos de *visões*, como ele prefere denominar, como critérios de organização do ponto de vista: “visão com” (*vision avec*), “visão por detrás” (*vision par derrière*) e “visão de fora” (*vision du dehors*). A que nos interessa mais de perto, por estar relacionada a esse trecho, é a primeira delas. O narrador cola-se ao protagonista (visão com) e transforma-se quase em uma personagem, parte integrante do enredo do romance. Dessa forma, a visão do leitor é a dessa *quase* personagem *central* não por estar no centro dos acontecimentos, e sim porque é a partir da visão dela que o leitor vê as outras personagens – Henry, um idoso em seu leito de morte entre lençóis limpos, enquanto jovens soldados morrem na lama.

A Primeira Guerra Mundial aconteceu entre julho de 1914 e novembro de 1918, de modo que, em dezembro de 1915, milhares de jovens na flor da idade vinham morrendo diariamente havia mais de um ano. O sujeito da enunciação de *Author*, *Author* estabelece um paralelo entre a agonia de um enfermo já idoso – Henry contava 72 anos de idade, publicara inúmeras obras, e era visto com muito respeito pelo mundo literário – cercado de cuidados especiais, enquanto rapazes jovens, com a vida toda pela frente, agonizavam e morriam, sem direito sequer a sepultamento.

Mikhail Bakhtin (1998, p. 263)⁵¹, ao tratar da plenitude do tempo no romance antigo, afirma que:

[...] não há a possibilidade do reflexo de uma época fora do curso do tempo, fora da ligação com o passado e o futuro, fora de sua plenitude. Onde não

⁵⁰ POUILLON, Jean. Os modos de compreensão. In: _____. *O tempo no romance*. Trad. De Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 51-108. *Temps et Roman*.

⁵¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 4 Ed. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, et al. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

há a marcha do tempo, não há elementos do tempo no sentido pleno e essencial da palavra. A atualidade, tomada fora da sua relação com o passado e futuro, perde a unicidade, decompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato.

Não é novidade que, fora da individualidade do sujeito, desenvolve-se o tempo histórico no qual a vida da nação, do Estado e da humanidade se desenrola. O tema da guerra permaneceu no centro de enredos puramente históricos por muito tempo. É possível que Lodge, enquanto instância autoral, tenha evocado esse tema para enfatizar a grande diferença que há entre morrer com uma obra vasta, publicada – tal como acontece com Henry, individualmente – e morrer como “páginas em branco que jamais serão escritas”, como os jovens inocentes que lutam por uma causa coletiva.

Lodge, instância criadora, por intermédio do narrador de *Author, Author*, estabelece outro paralelo, agora entre a perenidade da arte e a efemeridade da vida, de maneira singular, tomando como ponto de partida uma antiga amoreira que existia no imenso jardim da Lamb House:

Ever since they [the servants] arrived at *Lamb House* his master [Henry] had seemed restless and unhappy, wheezing and sighing to himself, raising his hands as if about to utter some lament and then let them drop to his sides in mute despair. He was dismayed to see in the garden the stump of the ancient mulberry tree that had been blow down in the great gale of the previous winter. It had been reported to him at the time of course, and he had authorized Gammon to cut off the boughs and branches for kindling and to saw the hollow trunk into sections that could be chopped up into logs. But actually to behold the dismembered corpse of the beloved tree under whose dense rustling shade he had so often sat in summers past was a different matter. ‘It’s a symbol, Burgess,’ he [Henry] said mournfully, ‘A symbol and a portent. First the poor old mulberry tree, next poor old HJ.’⁵² (LODGE, 2004, p. 7).

Bem mais adiante, no desenrolar do romance e no momento em que Henry vê a Lamb House pela primeira vez, essa mesma amoreira que fora derrubada pela tempestade chama a sua atenção. Vejamos como isso é construído a partir do discurso do narrador:

⁵² Desde a chegada à Lamb House que o patrão andava nervoso e infeliz, bufando e suspirando, levantando as mãos ao céu como se fosse soltar um lamento, para logo as deixar cair inertes num desespero mudo. Ficou desolado quando viu no jardim o toco de uma antiga amoreira que tinha sido derrubada pelas ventanias do Inverno anterior. Claro que na altura ele tinha sido informado e tinha até autorizado Gammon a cortar os ramos e os galhos para a lareira e a serrar o tronco oco em pedaços que pudessem depois ser cortados em toros. Porém, contemplar agora o cadáver desmembrado da bem amada árvore a cuja sombra frondosa se tinha sentado tantas vezes em verões passados, era muito diferente. – É um símbolo, Burgess – disse ele pesaroso. – Um símbolo e um portento. Primeiro a pobre amoreira, depois o pobre e velho HJ. (LODGE, 2005, p. 17).

One Day, [...] He [Henry] recognised with a little thrill of pleasure the distinctive shape of the Garden Room [...]. It was attached to its parent, Lamb House, [...]. The architecture of the main house was plainer than the garden extension, but very pleasing to the eye: [...] It was an immensely attractive house, and he coveted it instantly. [...] The top of a large mulberry tree visible over the wall between the gazebo, and the main house hinted tantalizingly at the existence of a spacious garden.⁵³ (LODGE, 2004, p. 317-318).

Como é possível observar, o narrador apresenta a morte da árvore ao leitor logo nas primeiras páginas do romance, enquanto a paixão de Henry pela Lamb House e todo o processo de sua aquisição se dá ao final da parte três. A essa altura, Henry já havia tomado a decisão de abandonar a tentativa de fazer carreira no teatro e voltar à prosa de ficção, além de conformar-se, com certa dificuldade, com aquilo que o destino lhe impusera.

Ao primeiro contato com a residência, o Salão do Jardim e a bela amoreira, Henry vê na árvore uma forma de vida abundante o que, naquele momento, é o que ele procura para retomar a carreira de romancista. Mais tarde, quando ele se dá conta de que a árvore fora derrubada pelo vento e esquartejada para se transformar em lenha, percebe que mesmo aquela árvore frondosa, cuja sombra lhe proporcionara muitas horas de alegria, teve um fim, como tudo na vida. Em meio à fala do narrador, Henry faz reflexões em terceira pessoa, sobre ele próprio e a velha amoreira. Dessa forma, constrói a sua vida como experiência estética ao vislumbrar na árvore abatida pelo vento um símbolo que prenuncia a própria morte. O sinal é claro: Henry James, o grande escritor, muito brevemente deixaria essa vida e seria transformado em um símbolo da literatura de língua inglesa. A atitude de Henry em relação à morte da árvore evidencia a sua sensibilidade diante da natureza, a tomada de consciência da efemeridade da vida e da sua própria fragilidade e finitude.

O que podemos apreender dessas referências é que a arte é imortal, perene e permanece sempre viva na memória coletiva, enquanto a vida é efêmera, com um fim determinado. Em outras palavras, a pessoa do artista se vai e aquilo que ele produziu em vida persiste, conserva-se intacto para a posteridade.

⁵³ Um dia, [...] reconheceu com um pequeno frémito de prazer os contornos inconfundíveis do Salão do Jardim. [...] A arquitectura da casa principal era mais simples do que a do anexo do jardim, mas muito agradável à vista: [...]. Era uma casa extraordinariamente atractiva, e ele cobiçou-a no mesmo instante. [...] A copa de uma grande amoreira, visível por cima do muro, entre o belvedere e a casa, sugeria a existência de um amplo jardim. (LODGE, 2005, p. 351).

4.1 O NARRADOR E A SUA RELAÇÃO COM A DINÂMICA DO ROMANCE

Na primeira parte do livro, conforme já mencionado, Henry é um doente em seu leito de morte, sem chances de recuperação. Tornara-se um cidadão britânico – decisão que causara descontentamento entre seus familiares e a comunidade americana, de modo geral, sobretudo entre os expatriados que viviam na Europa – que recebe o anúncio do recebimento da Ordem do Mérito, em estado de semiconsciência. Ironicamente, aquele que dera o primeiro passo em direção ao romance psicológico, que usara técnicas aprimoradas para vasculhar a mente de suas personagens, no momento da coroação de sua carreira literária está quase inconsciente.

Ao longo dessa primeira parte, o narrador apresenta-se em terceira pessoa, lança mão de dados históricos, a Primeira Guerra Mundial, por exemplo – como aparece no primeiro fragmento citado no início deste capítulo – as intrusões autorais são feitas de maneira sutil de modo que aquele leitor menos atento mal percebe a presença de um narrador individualizável na história. O episódio da queda da árvore, por exemplo, é elaborado como se Henry estivesse inconformado com a finitude da vida, daí a maneira como o narrador descreve as suas atitudes e o vê diante da árvore inerte.

O sujeito da enunciação não deixa também de fazer o próprio julgamento sobre a reação do protagonista diante da Lamb House, quando diz que Henry reconheceu o Salão do Jardim com um “pequeno frémito de prazer.” (LODGE, 2005, p. 351). Em outro momento, no romance, o narrador insinua que Henry já havia visto o Salão do Jardim, da Lamb House, em um quadro pintado por Edward Warren (1856-1937), um arquiteto, seu amigo.

Warren was doing well in his architectural career, and was also something of an artist. A pencil-and-wash picture of a curious old building, recently executed and displayed on the wall of the sitting-room, particularly caught Henry's eye. The building was of red brick with stone detailing, and had a large handsome bow-fronted window on the first floor, [...]. 'This is charming,' he [Henry] said. What is the building?' 'It's the Garden Room of Lamb House, in Rye,' Warren said. 'A kind of Georgian Gazebo, I suppose one might call it. The house itself is somewhat older, and probably the finest in Rye.'⁵⁴ (LODGE, 2004, p. 314).

⁵⁴ Warren estava a singrar bem no mundo da arquitectura, e podia dizer-se que era também um artista. O olhar de Henry foi atraído por um quadro recente, a lápis e aquarela, de um curioso edifício antigo, pendurado na parede da sala. O edifício era de tijolo vermelho com detalhes em

Como podemos observar, a residência é vista primeiro como uma obra de arte, para depois ser vista de fato. É como se Henry estivesse vivendo num sonho e pudesse apreciar, na realidade objetiva, aquilo que havia visto como uma abstração, um trabalho imaginativo, na casa do amigo.

Ao longo da segunda parte do romance, é possível notar que uma porção significativa da história se desenvolve por meio dos diálogos entre as personagens. Nos primeiros capítulos, Henry encontra-se no auge da carreira artística, sendo muito respeitado e apreciado pelo mundo literário, muito requisitado e até disputado para os encontros na alta sociedade londrina.

Their acquaintance [between Henry and Du Maurier] began at a time when Henry's social and artistic horizons were rapidly expanding. His second novel, *The American*, had made an impression on both sides of the Atlantic in 1877, and the novella *Daisy Miller* was a palpable 'hit' in 1879. The appearance of *Washington Square* and *The Portrait of a Lady* a couple of years later consolidated his claim to be the coming man of the literary novel in the English-speaking world. His elegant, cosmopolitan essays appeared in the most prestigious reviews. Hostesses competed for his presence at their dinners and soirées.⁵⁵ (LODGE, 2004, p. 43).

O narrador faz um resumo da posição social e artística de Henry e não se furta em emitir a própria opinião sobre a elegância dos ensaios, escritos por Henry, que circulavam em revistas bem conceituadas. A essa altura, Henry conhece George Du Maurier e torna-se seu amigo. Assim como aconteceu com a aproximação à Lamb House, Henry também já conhecia e acompanhava todo o trabalho artístico de Du Maurier como cartunista da revista *Punch*, antes de conhecê-lo pessoalmente.

O artista George Du Maurier (1834-1896) foi um respeitado cartunista e ilustrador da revista britânica *Punch*, de humor e sátira, de publicação semanal. Por razões incertas, perde a visão de um dos olhos, e a visão que lhe resta no outro olho é bastante precária, com riscos de perdê-la completamente. Esse fato dificulta

pedra e tinha uma grande janela frontal, saliente, no primeiro andar, [...]. – Isto é encantador – disse ele [Henry]. – Que edifício é este? – É o <<Salão do Jardim>> da Lamb House, em Rye – disse Warren. – Uma espécie de alpendre Georgiano, penso que lhe podemos chamar assim. A casa propriamente dita é mais antiga e provavelmente a melhor casa de Rye. (LODGE, 2005, p. 347).

⁵⁵ A amizade entre eles [Henry e George Du Maurier] começou numa época em que os horizontes sociais e artísticos de Henry estavam a expandir-se rapidamente. O seu segundo romance, *The American*, tinha sido bem recebido em 1877, nos dois lados do Atlântico, e a novela “Daisy Miller” fez um sucesso retumbante em 1879. A publicação, dois anos mais tarde de *Washington Square* e *Retrato de uma Senhora* veio consolidar a sua ambição de se tornar o novo expoente máximo do romance de língua inglesa. Os seus ensaios elegantes e cosmopolitas apareciam nas revistas de maior prestígio. As senhoras da sociedade competiam pela sua presença nos jantares e *soirées* que ofereciam. (LODGE, 2005, p. 56).

sobremodo o seu trabalho, obrigando-o a usar uma técnica de qualidade inferior, com traços mais grossos, para seus desenhos. Dessa forma, ele se põe a escrever romances – que ele dita à esposa, Emma – como meio de expressão artística e como forma de sobrevivência que não dependesse tanto da visão: *Peter Ibbetson* (1889), *Trilby* (1894) e *The Martian* (1897) são os três romances de sua autoria.

Numa das conversas entre os amigos, Henry, com algumas reservas, confessa a Du Maurier qual é a sua ambição como romancista:

‘Ah, but you’re a very moderate man, James,’ said Du Maurier, turning his head and regarding him with a smile.
 ‘Am I?’ he said, startled, and not altogether delighted by this characterization: ‘moderate’ did not sound sufficiently different to his ear from ‘dull’.
 ‘As far as my observation goes, I’ve never met a man so moderate in all his appetites. You enjoy the good things of life, but never to excess. [...]’
 ‘I have immoderate ambition,’ said Henry.
 ‘Do you? For what?’
 ‘I want to be the Anglo-American Balzac,’ Henry said, and immediately added: ‘Please don’t tell anybody I told you that.’
 ‘My dear, chap, mum’s the word. But why not? It’s a perfectly honourable ambition.’
 ‘Because the literary world is full of journalists and gossip, and it would be sure to get into print somewhere and make me an object of ridicule.’
 ‘You can depend on me, of course. But I envy you, James. You have an ambition and still a hope of achieving it. [...]. Whereas I wanted to be a great painter...’
 ‘You’re a great illustrator, and that’s no mean achievement.’⁵⁶ (LODGE, 2004, p. 49).

Com pouca interferência do narrador e por meio do diálogo entre os amigos, é possível vislumbrar a preocupação de Henry com a própria privacidade e o medo de ser ridicularizado por ter uma ambição tão ousada. Da maneira como é tratada a sua ambição, é como se Henry estivesse cometendo um perjúrio por querer ser o

⁵⁶ – Ah, mas tu és um homem muito moderado, James – disse Du Maurier, virando-se para ele com um sorriso.

– Sou? – Disse ele estupefacto e nada satisfeito com esta caracterização: “moderado” não lhe soava muito diferente de “apagado”.

– Tanto quanto me é permitido observar, nunca encontrei um homem tão moderado em todos os seus apetites. Tu aprecias as coisas boas da vida, mas nunca em excesso. [...]

– Tenho uma ambição imoderada – disse Henry.

– Tens? Por quê?

– Quero ser o Balzac anglo-americano – declarou Henry, para logo acrescentar: – Por favor, não digas a ninguém que eu te disse isto.

– Meu caro amigo, nem uma palavra. Mas porque não? É uma ambição perfeitamente louvável.

– Porque o mundo das letras está cheio de jornalistas e maledicência, e isto ia acabar por vir a público e tornar-me alvo de chacota.

– Podes confiar em mim, claro que sim. Mas eu invejo-te, James. Tens uma ambição e manténs intacta a esperança de vires a concretizá-la. [...]. Ao passo que eu queria ser um grande pintor e ...

– És um grande ilustrador, e olha que isso não é coisa pouca. (LODGE, 2005, p. 61-62).

“Balzac anglo-americano” e por revelar essa ambição, algo tão íntimo, confidencial e reservado, a um amigo.

In literary matters a quasi-tutorial relationship developed between them [Henry e Du Maurier]. [...] But it was the Du Mauriers' family life, rather than conversations about the comparative merits of French and English culture and society, that drew Henry back to Hampstead again and again. He was a bachelor, a 'confirmed bachelor' as the saying went. He had made up his mind in his early thirties that he would never marry, [...]. The reasons were complex and he did not care to probe them too deeply even in self-communing. It was enough to tell himself that his pursuit of literary greatness was incompatible with the obligations of marriage. He needed to be free, free to be selfish – that is to say, selflessly committed to his art. Free to travel, free to seek new experiences, and free, when his muse beckoned, to shut himself up for hours and days at a time to write, without bothering about the needs, emotional and economic, of a wife and children, Du Maurier admittedly, seemed to manage the trick of being an artist and a paterfamilias simultaneously, but at a cost: a certain limitation of horizons, both physical and mental. [...] He [Du Maurier] had never been to Italy, a deprivation that Henry could hardly imagine.⁵⁷ (LODGE, 2004, p. 54).

Nesse fragmento o narrador tem um olhar ambíguo para a solteirice de Henry: se de um lado o protagonista é considerado celibatário, de outro ele se deleita com a vida em família de Du Maurier. Embora Henry tenha feito votos de nunca se casar, abrindo mão da própria sexualidade em função de sua arte e apesar de o narrador assumir que as razões para essa tomada de decisão são complexas e que nem o próprio Henry parece querer refletir sobre elas, a impressão que fica é que Henry inveja Du Maurier por conseguir conciliar arte, casamento, esposa e filhos. Talvez para Du Maurier a limitação de horizontes, a que o narrador faz referência, não tenha a menor importância, enquanto para Henry, ela é inaceitável.

Nas conversas com Du Maurier, Henry guarda segredo em relação à sua amizade com Constance Fenimore Woolson:

⁵⁷ Em matéria de literatura tinha-se desenvolvido entre ambos [Henry e Du Maurier] uma relação quase de mestre e discípulo. [...] Mas era a vida familiar dos Du Maurier, mais do que as conversas sobre os méritos relativos das culturas e sociedades francesas e inglesas, que atraía Henry e fazia com que voltasse sempre a Hampstead. Ele era solteiro, ou como se costuma dizer, “um solteirão inveterado.” Tinha decidido aos trinta e poucos anos que não se casaria, [...]. As razões eram complexas e não estava interessado em aprofundá-las demasiado, nem sequer intimamente. Era suficiente dizer a si próprio que a busca da grandeza literária era incompatível com as obrigações matrimoniais. Precisava de ser livre, livre para ser egoísta – isto é, abnegadamente comprometido com a sua arte. Livre para viajar, livre para procurar novas experiências e livre, quando a sua musa o convocava, para se encerrar horas e dias a fio para escrever, sem ter de se preocupar com as necessidades afetivas e económicas, de mulher e filhos. Aparentemente, Du Maurier conseguia o milagre de ser simultaneamente artista e pai de família, mas isso tinha um preço: uma certa limitação de horizontes, tanto físicos como mentais. [...] Nunca tinha ido à Itália, uma carência que Henry tinha dificuldade em conceber. (LODGE, 2005, p. 66-67)

[...] Henry liked to keep his friends in watertight compartments, sometimes singly, sometimes in groups, so that information about himself should not leak from one to another. Writing fiction, however artful, was inevitably to some degree an exposure of the author's own self, his own soul, and the fewer facts about one's private life that one's friends and the general public had in their possession, by the light of which to make comparisons and inferences, the better.⁵⁸ (LODGE, 2004, p. 63).

Nesse excerto, por meio do olhar do narrador, é possível perceber, mais uma vez, a preocupação de Henry com a própria privacidade. A essa altura, podemos ouvir a voz de Lodge, instância autoral, manejando o posicionamento do narrador diante do ato de produzir ficção. Para o narrador, é inevitável que o autor exponha o seu íntimo, deixando vir à tona aspectos da sua vida privada quando produz uma narrativa de ficção. Então, Henry prefere ter muita cautela e guardar segredo sobre determinadas amizades para não se comprometer. É interessante que toda a produção artística de Henry James acontece no final do século XIX, início do século XX, época em que a crítica literária, de um modo geral, preocupava-se com a forma, a pessoa do autor e o contexto sócio histórico no qual a obra literária tinha sido produzida. Antoine Compagnon (2001) argumenta que ao final do século XIX era a querela sobre a intenção do autor que imperava em meio à crítica literária.

O curioso é que Lodge escreve *Author, Author* no início do século XXI e traz à discussão a preocupação de Henry com o desnudamento da sua vida privada por meio de sua obra. É como se fosse o próprio Henry escrevendo sobre si, no século XXI.

Constance Fenimore Woolson aparece no romance não como uma romancista de sucesso, mas como a sobrinha neta de Fenimore Cooper, talvez para resguardar certa distância entre ela e o protagonista de *Author, Author*, ou, quem sabe por ele ter medo da sombra que ela poderia fazer a ele. No prosseguimento da narrativa, parece que a segunda possibilidade se confirma.

She [Constance] was the grandniece of Fenimore Cooper, that great, if (as he now seemed) quaintly archaic pioneer of the native American novel,

⁵⁸ Henry gostava de manter os amigos em compartimentos estanques, umas vezes individualmente, outras em grupos, de modo a que as informações sobre uns não passassem para os outros. A escrita de romances, por muito habilidosa que fosse, era até certo ponto uma exposição da personalidade do autor, da sua própria alma, e quantos menos factos relacionados com a sua vida privada e passíveis de facilitar comparações e inferências fossem do conhecimento dos amigos e do público em geral, melhor. (LODGE, 2005, p. 77).

creator of the much-loved *Leatherstocking Tales* and their frontiersman hero, Natty Bumppo.⁵⁹ (LODGE, 2004, p. 63, grifo do autor).

A expressão [as he now seemed], entre parênteses, passa a ideia de um julgamento do narrador de *Author, Author* sobre o modo como Henry olhava, retrospectivamente, para James Fenimore Cooper (1789-1851), enquanto pioneiro do romance americano que trata dos nativos – índios, na maioria das vezes, como é possível observar em *The Last of the Mohicans* (1826). É curioso que esse posicionamento entre parênteses, como se fosse a voz autoral, é intercalado ao discurso daquele narrador que dá encaminhamento à diegese da narrativa, por intermédio do discurso de primeira ordem, tal como acontece no primeiro fragmento que abre este capítulo.

Embora Henry deixe transparecer algumas reservas em relação à amizade com Constance – que a essa altura, no romance, é chamada por ele de Fenimore com o propósito de “[...] desfemenizar e enfatizar as suas credenciais literárias, [...]” (LODGE, 2005, p. 88), e não deixar transparecer qualquer relação pessoal com ela – Henry reconhece os seus conhecimentos a respeito da prosa de ficção, gosta de discutir com ela e se sente bem em sua companhia. “Henry had other female acquaintances who claimed to hold his work in high esteem, but none who had Constance’s understanding of what was involved in the creative process.”⁶⁰ (LODGE, 2004, p. 69).

Com as discussões acerca de experiências artísticas sempre em primeiro plano, os dois romancistas mantêm, em *Author, Author*, uma troca intensa de correspondências e:

She [Constance] only put a foot wrong once in this correspondence, when she made reference to the success of her own novel, *Anne*. It had been so popular as a serial that the publishers, Harper, had voluntarily doubled her fee and promised her a generous royalty on the forth-coming book even though this had been explicitly excluded from the original contract. Henry thought she was glancing at the comparatively modest sales of *The Portrait*, and made a wry comment to this effect in his next letter, but it was evident from her prompt reply that she was innocent of any such intention. ‘Of course you understood that what was a great success to me, would be nothing to you,’ she wrote, ‘and even if a story of mine should have a large

⁵⁹ Ela era sobrinha-neta de Fenimore Cooper, esse grande, embora (como agora parecia) ridiculamente arcaico pioneiro do romance americano, criador dos aclamados *Leatherstocking Tales* e do seu herói Natty Bumppo. (LODGE, 2005, p. 77).

⁶⁰ Henry tinha outras amigas do sexo feminino que afirmavam ter o maior apreço pelo seu trabalho, mas nenhuma com o conhecimento que Constance tinha de tudo o que estava envolvido no processo criativo. (LODGE, 2005, p. 83).

“popular” sale (which I do not expect) that could not alter the fact that the utmost of my best work cannot touch the hem of your first or poorest. My work is coarse besides yours. Of entirely another grade, the two should not be mentioned on the same day.’ The near-blasphemous extravagance but obvious sincerity of this tribute suffused Henry, as he read it, with a creamy satisfaction that was almost physical.⁶¹ (LODGE, 2004, p. 71).

De acordo com o posicionamento do narrador, embora Henry tivesse feito um julgamento inadequado da referência a *Anne*, por Fenimore, ele mesmo se convence do contrário e o sujeito da enunciação não perde a chance de mencionar a satisfação de Henry pelo elogio feito pela romancista. Fenimore deixa claro que embora os romances de Henry não sejam sucesso de vendas e de críticas, eles são de altíssima qualidade estética, o que deixa Henry lisonjeado.

Numa das cartas trocadas com Henry, Constance pergunta-lhe sobre os romances que pretendia escrever e lhe faz uma sugestão:

‘why not give us a woman for whom we can feel a real love? Perhaps let someone love her very much; but at any rate let *her* love, and let us see that she does’ – was this a coded message about herself and her feelings for him?⁶² (LODGE, 2004, p.72).

Nesse fragmento é possível perceber o uso do recurso da metanarratividade, conforme delineada por Umberto Eco⁶³, numa clara intrusão autoral em que o sujeito da enunciação – por intermédio do discurso indireto livre – chama a atenção do leitor e o envolve na conjectura a respeito da afirmativa de Constance. A pergunta é lançada e cabe ao leitor respondê-la, ou não. O que a romancista demonstra com esse questionamento é que ela espera ansiosamente

⁶¹ Só uma única vez ela deu um passo em falso nesta correspondência, quando se referiu ao sucesso de *Anne*, o seu próprio romance. Tinha sido tão bem acolhido como o folhetim, o que levou a editora, a Harper, a duplicar-lhe os honorários por iniciativa própria, prometendo-lhe uma generosa percentagem das vendas, apesar de isso estar explicitamente excluído do contrato original. Henry pensou que ela estava a aludir às vendas comparativamente modestas de *Retrato*, e fez um comentário sarcástico a esse respeito na carta seguinte, mas tornou-se evidente pela resposta pronta de Constance que ela estava inocente de tal intenção. << Claro que certamente percebeste que aquilo que para mim é um grande sucesso não tem qualquer importância para ti>>, escreveu ela, << e mesmo que uma das minhas histórias fosse um sucesso ‘comercial’ (o que eu não espero que venha a acontecer), isso em nada alteraria o facto de a minha melhor obra não chegar aos calcanhares do teu primeiro ou mais modesto romance. A minha obra é grosseira ao lado da tua. Situa-se numa categoria inteiramente diferente. Não se devia poder mencionar as duas no mesmo dia.>> A evidente sinceridade deste tributo, não obstante o seu exagero quase blasfemo, deixou Henry, ao lê-la, inundado de uma satisfação suave e quase física. (LODGE, 2005, p. 86).

⁶² <<por que não nos dás uma mulher por quem possamos sentir um amor verdadeiro? Por que não deixas, talvez, alguém amá-la muito; e, acima de tudo, lhe permites que ame e deixar-nos ver que ela ama>> – seria isto uma mensagem em código acerca dela e dos seus sentimentos por ele? (LODGE, 2005, p.87).

⁶³ Ver ensaio Ironia intertextual e níveis de leitura, in: ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.199-218.

por uma obra de Henry que tenha um final feliz. Para Henry, no entanto, isso cairia dentro do previsível e a sua luta literária se dá justamente contra os autores que terminam seus romances com finais felizes. Na verdade, Henry exerce o papel de uma ponte entre o Realismo – psicológico e não naturalista – e o Modernismo. Suas obras apontam na direção do romance moderno, aquele que não se fecha com os episódios encaixados e sim abre espaço para que seja imposto ao leitor um esforço de interpretação – e que esforço, tratando-se das obras de Henry James. Segundo Umberto Eco (1992, p. 9) “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho.” Todavia, nas obras de James, sobretudo aquelas da sua fase madura, a asserção de Eco nos parece insuficiente para dar conta da complexidade dessas obras.

De acordo com o enredo de *Author, Author*, em meados da década de 1870, Henry encontra-se com Fenimore em Florença, onde eles passeiam por museus e ele lhe dá uma aula sobre o nu artístico, contra o qual ela demonstra resistência. Depois disso, Henry retorna à Inglaterra e lê nas páginas da *Atlantic* o conto “A Florentine Experiment”, de Fenimore, e, sem muita dificuldade, associa-o aos passeios a museus feitos por ambos, em Florença. Embora assustado, Henry permite-se “admirar a engenhosa simbiose feita pela autora entre factos e ficção.” (LODGE, 2005, p. 83). Ao reler o conto, Henry se depara com a personagem Trafford Morgan pedindo a mão da ficcional Margaret em casamento. A heroína então escarnece dele e diz:

*‘With the deeply-rooted egotism of a man you believe that I love you, you have believed it from the beginning. It was because I knew this that I allowed the experiment to go on: to make you stand convicted of your dense and vast mistake.’ But this devastating rejection turned out later to be a lie, or at least a self deception. Did Constance truly consider him to be a selfish egotist, or was thinking it the only way she could control her feelings for him? The application of the story to their relationship was deeply ambiguous, but equally uncomfortable whichever way one interpreted it.*⁶⁴ (LODGE, 2004, p. 72).

⁶⁴ <<Com o egoísmo inveterado dos homens, estás convencido de que eu te amo, sempre estiveste desde o princípio. Foi por saber disto que eu permiti que a experiência continuasse: para te condenar pelo teu grave e imenso erro.>> Porém, mais tarde vem-se a saber que esta rejeição devastadora era uma mentira, ou pelo menos uma meia verdade. Será que Constance o considerava realmente um egoísta e um egocêntrico, ou será que pensá-lo era a única maneira que ela tinha de controlar o que sentia por ele? A aplicação da história à relação entre ambos era profundamente ambígua, mas igualmente desconfortável, fosse qual fosse a interpretação que se lhe desse. (LODGE, 2005, p. 87).

Nessa outra intrusão autoral, por meio do uso do discurso indireto livre, a responsabilidade de interpretação é passada sutilmente ao leitor. Isso significa que a depender do ângulo pelo qual o narrador olha para o episódio narrado, dentro da dinâmica do romance, é possível interpretar essa passagem como um recado de Fenimore a Henry, acerca da inexistência do seu amor por ele. Contudo, a partir do momento em que, no conto, o engendramento da história desmente a resistência dela, é como se ela dissesse, bem, você é egoísta, eu sei, mas isso não invalida o meu amor por você.

Na primavera de 1881,

He [Henry] began work on a story based on an anecdote he had heard in January, about an American bookman who had discovered that Clare Claremont, Byron's mistress and Shelley's sister-in-law, now an old lady, was living with her niece in Florence, in possession of priceless Byron-Shelley letters. The man had plotted to lay his hand on them by infiltrating the household as a lodger, with interesting consequences. Henry transposed the setting from Florence to Venice, and made the author of the coveted letters a fictitious American poet called Jeffrey Aspern. He was able to evoke the obsessive biographical curiosity of his American protagonist because on occasion he had felt it himself, about Byron and George Sand and other writers. But the more he worked on his story the more conscious he became of the essential depravity of this urge to uncover the secrets of dead authors, to possess their private thoughts and deeds, and to publish them to the world. It was hateful to think of his own papers being rifled by strangers after his death.⁶⁵ (LODGE, 2005, p. 86).

No prefácio escrito por James (1993, p. XXIII) a “The Aspern Papers”, a certa altura ele diz: “The historian, essentially, wants more documents than he can really use; the dramatist only wants more liberties than he can really take.”⁶⁶

⁶⁵ Ele começou a trabalhar num romance baseado numa história que tinha ouvido em Janeiro acerca de um livreiro americano que tinha descoberto que Clare Claremont, amante de Byron e cunhada de Shelley, agora uma senhora já idosa, estava a viver em Florença com a sobrinha e tinha na sua posse a valiosíssima correspondência entre Byron e Shelley. O homem tinha traçado um plano para deitar a mão às cartas infiltrando-se na pensão onde elas estavam hospedadas, com interessantes consequências. Henry transpôs o cenário de Florença para Veneza e transformou o autor das cobiçadas cartas num poeta americano fictício chamado Jeffrey Aspern. O trabalho corria-lhe bem, pois o assunto cativava-lhe a imaginação. Era uma oportunidade para ele evocar a obsessiva curiosidade biográfica do seu protagonista americano, pois ele próprio já a tinha sentido em relação a Byron e George Sand. Porém, quanto mais trabalhava nesta história mais consciência tinha do carácter fundamentalmente perverso desta ânsia em descobrir os segredos de autores já desaparecidos, de se apossar dos seus actos e pensamentos mais íntimos, e de os trazer a público. Era odioso imaginar os seus próprios documentos a serem vasculhados por estranhos. (LODGE, 2005, p. 101).

⁶⁶ O historiador, essencialmente, quer mais documentos do que ele pode em verdade usar; o fabulista apenas quer mais liberdade do que ele pode de fato tomar. Tradução a partir de JAMES Henry. *A arte do romance*: antologia de prefácios/Henry James; organização, tradução e notas Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003, p. 222.

Esse excerto pode ser associado àquilo que Lodge, crítico literário, considera interessante ao criar ficcionalmente a vida íntima e a trajetória literária de escritores: em “The Aspern Papers”, as cartas trocadas entre Byron e Shelley e, em *Author, Author* a pesquisa documental feita pelo romancista para que o romance se tornasse possível.

É instigante pensar que, logo após Henry, em *Author, Author*, ter escrito a novela “The Aspern Papers”, ele retorna a Veneza e, ao encontrar-se novamente com Fenimore, propõe-lhe que, no futuro, queimem as cartas trocadas entre eles. Ela fica perplexa e diz:

‘Whatever for? Are they so very compromising? Are you afraid they may be read out in court at some future date?’
 [...] ‘Don’t be absurd, Fenimore, of course not. They are not in the least compromising. But they are... private. I hate the idea of people reading them after we are dead.’
 ‘Dead! What a morbid thought.’
 ‘And not only reading them, but publishing them, and making money out of them. It’s the way things are going in this dreadful Americanised age of ours. There is no privacy, no decency any more. Journalists, interviewers, biographers – they’re parasites, locusts, they strip every leaf. The art we lavish – the pains we take – to create imaginary worlds – is wasted on them. They care only for trivial fact. I feel it is our duty to deny them, to defeat them. When we are dead, when we can no longer defend our privacy, they will move in with their antennae twitching, their mandibles gnashing. Let them find nothing – only scorched earth. Ashes.’⁶⁷ (Lodge, 2004, p. 87).

Ao elaborar “The Aspern Papers”, Henry percebe o quão frágil é a privacidade do artista, sobretudo depois de morto. Daí a preocupação com a queima das cartas trocadas com Fenimore. O que Henry não considera é que as pessoas com as quais ele se correspondia regularmente podiam conservar as cartas escritas por ele, o que acabou acontecendo.

Ao final da década de 1880,

⁶⁷ – Essa agora... Porquê? São assim tão comprometedoras? Estás com medo de que possam ser lidas no futuro, em tribunal?

[...] – Não sejas absurda, Fenimore, claro que não. Não são minimamente comprometedoras. Mas são ... pessoais e eu detesto a ideia de que pessoas as leiam depois de nós já estarmos mortos.

– Mortos! Mas que pensamento mórbido.

– E não só lerem-nas, mas publicarem-nas e ganharem dinheiro com elas. É assim que as coisas se passam agora neste mundo terrível e americanizado em que vivemos. Já não há privacidade, não há decência, nada. Jornalistas, entrevistadores, biógrafos ... todos uns parasitas, uma praga de gafanhotos, devoram tudo até à última folha. A arte que esbanjamos ... as dores por que passamos para criar mundo imaginários ... são neles desperdiçados. Tudo o que lhes interessa são trivialidades. Penso que é nosso dever rejeitá-los, derrotá-los. Quando já estivermos mortos, quando já não pudermos defender a nossa privacidade, eles irão avançar, a agitar as antenas e a ranger as mandíbulas. Pois que não encontrem nada ... só terra queimada. E cinzas. (Lodge, 2005, 102).

Henry had become increasingly anxious about the progress of his career as a novelist – or rather, about its lack of progress. At the beginning of the decade he had set himself an ambitious programme, to write three major novels which would build on the achievement of *The Portrait of a Lady* and establish him as the rightful successor to the great English novelists of the previous generation – Dickens, Thackeray, George Eliot (to cast one's eyes no lower down the slopes of Parnassus) – whose work, for all its merits, was beginning to look increasingly old-fashioned in form and content. The first stage of this endeavour, *The Bostonians*, had excited very little interest, apart from complaints emanating from Boston that he had irreverently portrayed a well-known local blue-stocking, Miss Peabody, in the character of Miss Birdseye (and so he had, though he denied it in correspondence with William). Henry was in fact not entirely satisfied with this novel himself. [...] He had more invested – more time and effort, and greater hopes in his next major work, *The Princess Casamassima*, a panoramic novel on a Dickensian or Balzacian scale, [...]. The novel was nearly 200,000 words long and ran for over a year in the *Atlantic*. He was well paid for it by the magazine, but there was an almost audible sigh of relief from the other side of the ocean when they received the final instalment. More disturbingly, the sales of the published book were deeply disappointed and it failed to earn out its advance. Taking stock of his life in the New Year of 1888, Henry wrote to his American friend and fellow William Dean Howells: 'I have entered upon evil days – but this is for your most private ear. I am staggering a good deal under de mysterious and (to me) inexplicable injury wrought – apparently – upon my situation by my last two novels, from which I expected so much and derived so little.' He had always secretly hoped that he might become wealthy as well as famous by his writing. It was not because he lusted for gold as such [...]. It was because to make significant amounts of money *and* to advance the art of fiction – to transfix this double target with a single narrow – was the only way for a novelist to impress the materialistic nineteenth century. Dickens and George Eliot had managed it. Why not HJ?⁶⁸ (LODGE, 2004, p. 94-95).

⁶⁸ Henry estava cada vez mais ansioso quanto ao progresso da sua carreira de romancista – ou melhor, quanto à ausência de progresso. No início da década tinha-se imposto um ambicioso programa, escrever três grandes romances que viriam somar-se ao êxito de *Retrato de uma Senhora* e estabelecê-lo como legítimo sucessor dos grandes romancistas ingleses da geração anterior – Dickens, Thackeray, George Eliot (para nos atermos apenas aos nomes cimeiros do Parnaso) – cujas obras, apesar do seu incontestável mérito, começavam a estar cada vez mais antiquadas, quer na forma quer no conteúdo. A primeira fase deste projeto, *The Bostonians*, tinha suscitado muito pouco interesse, além de queixas vindas de Boston, de que ele tinha retratado de forma irreverente uma sabichona local, uma certa Miss Peabody, através da personagem Miss Birdseye (e realmente tinha, embora o tivesse negado na correspondência trocada com William). Na verdade, o próprio Henry não estava inteiramente satisfeito com este romance. [...] Ele tinha investido mais – mais tempo, mais esforço e maiores esperanças – na grande obra seguinte, *The Princess Casamassima* um romance de panorâmica social à escala de um Dickens ou um Balzac, [...]. O romance tinha quase duzentas mil palavras e os episódios foram publicados ao longo de mais de um ano na *Atlantic*. A revista pagou-lhe bem, mas quase se ouviu um suspiro de alívio do outro lado do oceano quando receberam o último episódio. Mas mais preocupante foi o facto de as vendas do romance em livro terem sido extremamente decepcionantes, não chegando para cobrir o adiantamento. Fazendo um balanço da sua vida no início de 1888, Henry dizia, numa carta para o seu amigo e colega americano William Dean Howells: <<*Dias difíceis se avizinham – mas que isto fique estritamente entre nós. Estou profundamente abalado com os golpes misteriosos e (para mim) inexplicáveis – aparentemente infligidos à minha situação pelos meus dois últimos romances, dos quais tanto esperava e que me trouxeram tão pouco.*>> Sempre tinha desejado secretamente poder vir a ser rico e famoso graças à sua escrita. Não porque cobiçasse o ouro, [...]. Era porque ganhar muito dinheiro e, ao mesmo tempo fazer progredir a arte da ficção – atravessar este duplo objectivo com uma única seta – era a única maneira de um romancista se impor num século XIX

Quando o autor onisciente intruso – não só como instância autoral, mas também como professor de literatura e crítico literário – avalia as ambições de Henry para superar as obras antiquadas em forma e conteúdo escrita pela geração que o antecedeu, o narrador-autor manifesta-se entre parênteses. Essa maneira de se expressar – o aparecimento da voz autoral, misturando-se à manifestação do narrador que encaminha a narrativa – faz com que o leitor traga a história para o presente, como se fosse o Lodge, cidadão respeitado no campo da literatura avaliando as obras de Henry em relação às de outros autores, nos dias de hoje e perceba o desdobramento desse narrador. É curioso que essas manifestações entre parênteses indicam um padrão que se mantém ao longo do romance, embora só se tornem claras por ocasião da construção ficcional da noite de estreia de *Guy Domville*, no longo ensaio que resume toda a trajetória literária de Henry e no diálogo intertextual estabelecido com o ensaio de James “Is there a life after death”, já na parte final do romance.

Ainda nesse fragmento, o narrador emite um juízo de valor sobre o caráter materialista da ficção do final do século XIX, por meio de outra intrusão autoral. Também, amarra a esse fato a situação financeira da família James.

A alusão é clara à fortuna que o avô de Henry havia deixado para a família, quando de sua morte e que estava sendo corroída gradativamente pelos membros da família, de modo que “None of the Jameses was poor, but none of them was entirely free from financial anxiety either.”⁶⁹ (LODGE, 2004, p. 96). Por ocasião da divisão dos bens, Henry doa a parte que lhe cabe da herança a Alice, a irmã caçula, crente no seu futuro promissor como romancista. O grande sonho de Henry era

To reverse this [financial] decline by the work of his pen, to count his readers and his royalties in tens of thousands, while maintaining the highest artistic standards, [...]. But as the years passed the prospects of realizing it appeared fainter and fainter. Not that it was getting more difficult for novelists to become rich – quite the contrary – but they were the wrong ones. There was Rider Haggard, for instance, whose bloody end preposterous *She* sold 40,000 copies in 1887, [...] while Robert Louis Stevenson, whose tales of adventure were infinitely superior, had to be

marcadamente materialista. Dickens e George Eliot tinham-no conseguido. Porque não o conseguiria HJ? (LODGE, 2005, p. 109-110).

⁶⁹ “Nenhum dos James era pobre, mas também nenhum deles estava inteiramente livre de problemas económicos.” (LODGE, 2005, p. 111).

content with much more modest sales (though they were considerably better than Henry's, without doubt).⁷⁰ (LODGE, 2004, p. 96).

Henry considera ainda mais desanimador e até humilhante o êxito de amigos escritores com obras de valor discutível, enquanto as suas próprias não têm a mesma aceitação. Nesse excerto, surge outra intrusão autoral, entre parênteses, em meio à voz do narrador, exteriorizando um juízo de valor das obras de Henry em relação às de Stevenson.

Numa conversa com Kiki – modo como Henry trata Du Maurier, demonstrando aproximação e afetividade pelo amigo, em contrapartida à maneira de referir-se a Fenimore, tratada pelo sobrenome para não denotar qualquer tipo de intimidade com a romancista – Henry se queixa das vendas insignificantes dos seus romances:

'[...] my dear Kiki, [...] the fact is that the demand for my work is diminishing. It's a frightening prospect – I tell you this in confidence, you understand,' He repeated, clasping Du Maurier's arm to impress the earnestness of his sentiments. 'It's been weighing on my mind of late, and I have to tell somebody.'
'Your time will come, Henry', Du Maurier said.
'I feel it's running out. I find it more and more difficult to think up plots.'
'Do you? My head's full of plots! I just wish I had your skill with words to tell'em.'
'Well, if you have any to spare...' Henry said jokingly.
'Why don't you use that story I told you a year or so ago?' [...] 'About the young girl and the mesmerist?''⁷¹ (LODGE, 2004, p. 101).

Em discurso direto, Henry agradece a “oferta generosa” do amigo e incentiva Kiki a escrever, ele mesmo, um romance. Mal sabia Henry, nessa ocasião, que esse

⁷⁰ [...] inverter* este declínio com a sua pena, contar os seus leitores e os direitos de autor às dezenas de milhar, mantendo, contudo os mais elevados padrões artísticos. Mas à medida que os anos passavam iam sendo cada vez menores as hipóteses de isso acontecer. Não que estivesse a ser mais difícil para os escritores enriquecerem – muito pelo contrário –, mas isso só acontecia aos romancistas errados. Rider Haggard, por exemplo, cuja sangrenta e grotesca *Ela* vendeu quarenta mil exemplares em 1887, [...] enquanto Roberto Louis Stevenson, cujos romances de aventuras eram infinitamente superiores, teve de se contentar com vendas muito mais modestas (embora, sem dúvida, consideravelmente melhores do que as de Henry). (LODGE, 2005, p. 111).

* Acredito que *reverter*, em lugar de *inverter*, faria mais sentido.

⁷¹ – [...] meu caro Kiki, [...] a verdade é que os meus livros são cada vez menos procurados. É uma perspectiva assustadora ... digo-te isto em confidência, bem entendido – repetiu ele, apertando o braço de Du Maurier para reforçar a sinceridade dos seus sentimentos. – É uma coisa que não me sai da cabeça ultimamente, e tenho de contar a alguém.
– Dá tempo ao tempo, Henry. – Disse Du Maurier.
– Tempo é o que eu acho que já não tenho. Cada vez tenho maior dificuldade em imaginar enredos.
– A sério? Pois a minha cabeça está cheia de enredos! Só queria ter o teu talento com as palavras para os contar.
– Bem, se tiveres algum a mais ... – gracejou Henry.
– Porque é que não usas aquela história que te contei há um ou dois anos? [...] Acerca de uma rapariga e um hipnotizador? (LODGE, 2005, p. 116).

enredo – sobre a jovem e o hipnotizador – daria origem a *Trilby* (1894), romance escrito por George Du Maurier, que vendeu mais de 250.000 cópias.

‘Henry! Congratulate me [Du Maurier]. I’ve written forty pages already [...].’
 ‘You’ve started writing your story, then?’ said Henry. He felt a little pang of disappointment at this news, which he managed to disguise with a smile.
 ‘Yes,’ said Du Maurier. ‘But not the one I told you.’
 ‘Not about the young girl singer and the Jewish mesmerist?’
 ‘No, another subject entirely ... Something I’ve been turning over in my mind for a long time, but never had the confidence to begin. What you said the other day gave me the impetus. After you left, I sat up half the night making notes. It’s going to be quite long – a novel, not a story.’
 ‘Well, I’m very pleased,’ said Henry sincerely.
 ‘I can’t wait to show you some of it. But it’s too early yet.’
 ‘I should be delighted. Whenever you choose.’
 ‘You might be quite honest,’ said Du Maurier. ‘I want you to tell me if I’m making a complete ass of myself.’ ⁷² (LODGE, 2004, p.103-104).

O romance que Du Maurier diz escrever, em função do incentivo de Henry, é *Peter Ibbetson* (1889), o primeiro romance do artista belga. E, conforme o posicionamento do narrador, em outra intromissão na narrativa, Henry tem consciência de que quando um amigo confia-lhe uma avaliação daquilo que escreve, pela sua experiência na prosa de ficção, isso representava um grande incentivo ao iniciante. Henry, no entanto, de posse de suas convicções, podia incentivar o amigo desde que não precisasse contrariar os próprios princípios no tocante à prosa de ficção.

Na dinâmica de elaboração de *Author, Author*, na mesma proporção em que Du Maurier envereda para outro campo artístico em função da visão debilitada, Henry considera a possibilidade de se afastar da prosa de ficção e abraçar a dramaturgia como forma de expressão artística. Henry desanima-se com a carreira de romancista, na qual ele apostou tanto e não recebeu o retorno que julgava merecido.

⁷² – Henry! Dá-me os parabéns. Já escrevi quarenta páginas, [...].

– Quer dizer que começaste a escrever a tua história? – disse Henry, ouvindo a novidade com uma pontada de desapontamento que conseguiu disfarçar com um sorriso.

– Sim, sim – disse Du Maurier. – Mas não aquela que te contei.

– Não a da cantora e do hipnotizador que era judeu?

– Não, é uma história completamente diferente ... Uma coisa que eu andava a remoer há muito tempo, mas nunca tinha tido a confiança necessária para começar. O que tu me dissesse no outro dia deu-me forças. Depois de te teres ido embora fiquei acordado até altas horas a tomar notas. Vai ser muito comprida ... um romance, não um conto.

– Bem, fico muito contente – disse Henry, e estava a ser sincero.

– Mal posso esperar para te mostrar algumas páginas. Mas ainda é muito cedo para isso.

– Vou adorar. Quando quiseres.

– Mas tens de ser absolutamente franco – disse Du Maurier. – Quero que me digas se vou fazer figura de parvo. (LODGE, 2005, p. 119-120).

Henry adapta o romance *The American* para o palco, sob a direção de Edward Compton. Ao mesmo tempo em que a peça era encenada nas províncias e, depois, quando estreou em Londres, o romance *The tragic muse*, que já havia circulado em folhetim, é publicado em livro. O conto “The pupil” também é publicado e as vendas de ambos são insignificantes. Durante esse tempo, *Peter Ibbetson*, que já havia circulado em folhetim, é publicado em livro com ilustrações do próprio Du Maurier e as vendas são modestas, mas respeitáveis. Para completar a sequência de fracassos, ironicamente, Compton desiste de dar continuidade às apresentações da peça *The American* em Londres e decide retornar às suas atividades itinerantes pelas províncias. Isso deixa ainda mais distante a possibilidade de Henry conquistar os palcos de Londres.

Com o objetivo de ganhar dinheiro sem depender exclusivamente dos desenhos para a *Punch*, em função da visão debilitada, Du Maurier além de escrever romances, ainda faz uma série de conferências sobre os artistas da *Punch*, com a ajuda de Emma, a esposa. Para isso, utiliza dezesseis *slides* de lanterna.

É curioso o modo como o narrador olha para essa capacidade de Du Maurier de criar novas fontes de renda que não dependam tanto da visão e adaptar-se tranquilamente a esses novos afazeres, conciliando-os entre si. Henry, por outro lado, vê o teatro como uma possibilidade de ganhar dinheiro, uma vez que a sua prosa de ficção não recebe uma recepção satisfatória – nem de crítica, nem de público –, contudo a sua adaptação e aceitação dos protocolos que regem a dramaturgia acontece de maneira árdua. É como se o fio da sua prosa de ficção estivesse muito esgarçado e ele continuasse, ainda, agarrado a um último fiapo que estivesse preso à base, na tentativa de transportar para o teatro as mesmas normas que regem a prosa de ficção, sem se dar conta dessa impossibilidade.

Apenas para estabelecer um paralelo entre a abertura total de Du Maurier e as dificuldades em aderir a variedades, de Henry, vamos examinar a casa e, principalmente, o espaço de produção artística de Du Maurier:

The house had been clumsily extended halfway through the lifespan, and consequently had an odd, piebald appearance, half Georgian cream stucco and half Victorian Brown brick. [...] The great attraction of the house for Du Maurier was manifestly the large, light-saturated drawing room that he used as his studio. There was nothing selfish in this annexation because he liked to have his family around him as he worked. The children [...] had romped and rolled around the floor under his feet as he stood at his drawing board, and thus found their way into his pictures. In the evening after dinner Emma [Du Maurier's wife] would read to him or play the piano as he put in a few more

hours, smoking cigarette after cigarette. Visitors were received there. It was the social centre of the house.⁷³ (LODGE, 2004, p. 42)

Embora o espaço descrito nesse fragmento seja basicamente físico, muitos dos aspectos que aparecem remetem ao estado de espírito, à maneira de ser, à personalidade, à organização e ao método (ou falta de método) de trabalho adotado por Du Maurier. A referência à casa reformada “ao sabor do improvisado” causa a impressão de algo feito sem um planejamento prévio, aquela construção que cresce desordenadamente, na qual as coisas vão se ajeitando no meio do caminho. A construção sem um projeto abre espaço para o hibridismo na aparência externa da casa. Isso nos remete a uma mistura de ânimos, à inconstância e à falta de apego àquilo que se faz. Prova disso é o fato de Du Maurier, um cartunista reconhecido, escrever romances, dar palestras, ser casado, ter filhos, estar livre para possibilidades diversas e conseguir conciliar todos esses aspectos.

A excessiva claridade da sala ampla, lugar em que produz e recebe os amigos, aponta para a abertura da privacidade do artista, sem qualquer restrição. Assim, o perfil que pode ser traçado do artista belga, a partir desse excerto, é o de alguém que não tem nada a esconder de ninguém e nenhuma dificuldade em estabelecer vários vínculos de amizade, relacionar-se de maneira tranquila e até depender de outras pessoas para realizar o seu trabalho, sem que isso lhe traga algum tipo de constrangimento.

Luis Alberto Brandão e Silvana Pessoa Oliveira (2001, p. 67) sugerem que “quando criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos do nosso texto.” Para isso, é necessário que situemos essa personagem, uma vez que ela precisa *estar* para *ser*. Dessa forma, uma personagem pode ser fisicamente localizada, conforme mencionado no fragmento acima. Uma personagem pode ser localizada no tempo – segundo Bakhtin, tempo e espaço são indissociáveis – e, em alguma medida é um dos recursos que Lodge lança mão em *Author, Author*, uma vez que ele faz um recorte histórico-temporal da vida e da

⁷³ A casa tinha sido aumentada ao sabor do improvisado a meio de sua existência, tendo por isso um aspecto híbrido e bizarro, metade em estuque creme de inspiração georgiana e a outra metade em tijolo castanho vitoriano. [...] Para Du Maurier a principal atracção da casa era manifestamente a ampla e bem iluminada sala de estar onde ele tinha instalado o estúdio. Não se veja egoísmo nesta apropriação, pois ele gostava de trabalhar rodeado pela família. As crianças [...] corriam e reboavam pelo chão debaixo dos seus pés enquanto ele desenhava no estirador, e assim se viram transportadas para os seus desenhos. À noite, depois de jantar, Emma lia em voz alta ou tocava piano enquanto ele trabalhava durante mais algumas horas, fumando cigarro atrás de cigarro. Era também aí que recebia os amigos. A sala era o centro social da casa. (LODGE, 2005, p. 54-55).

trajetória literária de James para então criar ficcionalmente o protagonista do romance. Essa personagem deve ser vista, ainda, em relação a outras personagens, na divisão de um espaço social, e isso pode ser percebido no modo como se estabelece essa primeira abordagem entre Henry e Du Maurier, que tem como desdobramentos a relação com a produção artística de cada um, de um lado, e a relação família, casamento, filhos, de outro. A personagem também pode ser situada em conexão com os próprios aspectos existenciais, isto é, um espaço psicológico. Este espaço relaciona-se também com o que Brandão e Oliveira chamam de espaço de linguagem que está estritamente ligado ao modo pelo qual a personagem é *expressa* – em *Author, Author* por meio da voz narrativa, ou por outras personagens, tais como empregados, familiares, amigos, que contribuem para que o protagonista seja expresso – e como a personagem se *expressa*, seja pelo discurso direto, ou pelo discurso indireto livre.

O espaço da personagem [consideremos aqui a soma do espaço físico, histórico, social, psicológico e de linguagem] em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*. (BRANDÃO E OLIVEIRA, 2001, p. 68).

O autor implícito de *Author, Author*, por meio do discurso do narrador, elabora uma passagem interessante que pode ser colocada em contraste com esse espaço desordenado e barulhento de Du Maurier e a necessidade de silêncio e sossego para que Henry consiga produzir. Isso ocorre quando um dos criados de Henry sugere a contratação de Burgess Noakes, um jovem de quatorze anos, como *house boy*. Após questionar a escolaridade do rapaz e informá-lo da sua condição de romancista, e da sua necessidade de paz e silêncio enquanto lê ou escreve, Henry pergunta-lhe: '[...] Are you a quiet boy, Noakes? [...] Do you, for instance, *whistle*?' 'The boy thought about this question for a moment, and then replied: 'Well, I does whistle – occasional, like – but I can stop m'self.'⁷⁴ (LODGE, 2004, p. 351).

A impressão gerada no leitor, a partir do modo como o narrador olha para o contraste entre as duas personalidades, é a de que, se fosse Du Maurier a enveredar

⁷⁴ “– [...] És sossegado, Noakes? – Tu, por acaso, *assobias*? O rapaz pensou na pergunta por um momento e depois respondeu: – Bem, assobio sim... de vez em quando... mas posso parar de o fazer.” (LODGE, 2005, p. 386).

pela dramaturgia, ele obteria êxito. Todavia, sendo Henry tão introspectivo, egoísta, solitário, preocupado com a privacidade, com dificuldades infinitas para criar possibilidades diversas e mudar de rumo, torna-se muito pouco provável que ele seja bem sucedido no teatro.

Enquanto está nesse envolvimento com o teatro, Henry

[...] had resolved to write no more full length novels [...]. Henry was surprised to receive a letter from Du Maurier [...] telling him that *he* had started another novel, [...]. The subject was the story he [Du Maurier] had once offered to Henry, about the young girl who could only sing under hypnotism, [...]. Henry had not given any thought to writing the story himself for years, but now that the possibility was closed for ever he felt a perverse and childish pang of deprivation. Du Maurier of course had no inkling that this narrative 'germ', as Henry liked to call the starting point of a work of fiction, had been buried in the dark humus of his notebook, awaiting the day when it would be transplanted to the foolscap sheets of his writing pad. The only way he could rid himself of futile regret for the lost opportunity was by resolving instantly to make use of another idea that Du Maurier had given him, the anecdote of the genteel couple who had come to him looking for work as models, and failed abysmally to imitate their own type. The story came easily, and he finished it in little more than a week. He called it 'The Real Thing' and sent it to magazine *Black and White*, whose editor accepted it promptly for publication [...].⁷⁵ (LODGE, 2004, p. 146-147).

Henry ainda nutre grande entusiasmo pela dramaturgia e questiona como seria bom se fosse simples assim – como no caso de “The Real Thing” – escrever uma peça de teatro. Na dramaturgia, escrever, de primeira, talvez não fosse a tarefa mais difícil. Os obstáculos surgem depois de a peça estar escrita. O que mais desgasta é o reescrever, cortar, ajustar, rever, mudar o final, inverter um episódio para agradar ao diretor ou porque o diretor considera – pela sua experiência – que o público preferiria isso àquilo. Todavia, ele reconhece que tanto a ideia de adaptar *The American* para o palco, quanto as esperanças depositadas em seu sucesso estavam

⁷⁵ [Henry] tinha resolvido não escrever mais romances longos [...]. Henry ficou surpreso ao receber [...] uma carta de Du Maurier a comunicar-lhe que tinha começado a escrever outro romance, [...]. O enredo era a história que ele tinha um dia oferecido a Henry, acerca da jovem que só era capaz de cantar sob hipnose, [...]. Henry não voltara a pensar em escrever a história durante todos estes anos, mas agora que essa possibilidade lhe estava definitivamente vedada, foi invadido por uma perversa e pueril sensação de perda. Claro que Du Maurier não tinha a mínima suspeita de que este <<germe>> narrativo, como Henry gostava de chamar ao ponto de partida de uma obra de ficção, tinha estado enterrado no negro húmus do seu bloco de apontamentos, à espera do dia em que seria transplantado para as páginas em branco do seu caderno. A única maneira de se livrar desta fútil sensação de arrependimento pela oportunidade perdida era usar imediatamente uma outra ideia que Du Maurier tivesse lhe dado, a história do casal de aristocratas que o tinha procurado oferecendo-se como modelos, tendo no entanto falhado redondamente na imitação da sua própria classe social. A história fluiu com facilidade e ele concluiu-a em pouco mais de uma semana. Chamou-lhe <<The Real Thing >>, e enviou-a para a revista *Black and White*, cujo editor prontamente aceitou para ser publicada [...]. (LODGE, 2005, p. 165-166).

fadadas ao fracasso. Desse modo, ele se convence de que só conquistaria os palcos de Londres com uma peça que fosse concebida como peça teatral desde o início.

Se formos levar em conta o julgamento do narrador, o grande obstáculo que Henry vê na dramaturgia é o curto espaço de tempo dentro do qual uma peça se desenrola, e, por conseqüência, a concisão da linguagem. De acordo com o narrador de *Author, Author*, o requinte da linguagem do romance *The American* acaba destroçado pela linguagem reduzida do teatro, que não pode se expandir adequadamente – pelo menos, não como Henry gostaria de poder desenvolver – em função do tempo escasso, o que causa decepção no público.

Com suas frequentes incursões pelos teatros de Londres, Henry tenta descobrir quais são os truques cênicos adotados por dramaturgos de sucesso, comparando-os ao seu próprio trabalho na dramaturgia. Oscar Wilde, por exemplo, no teatro St James's, estreia a peça *O Leque de Lady Windermere*, com George Alexander como diretor e no papel do Lorde Windermere. Embora Henry não gostasse muito de Wilde como pessoa – sobretudo depois dos rumores de que ele estaria passando por um período de degradação moral – reconhecia sua inteligência e perspicácia como dramaturgo. Vejamos como o protagonista de *Author, Author* se refere à peça de Wilde:

The plot was not substantial or credible enough to bear a moment's serious consideration, but it was all so wittily managed, with such an abundance of amusing *mots*, battled back and forth across the stage like so many shuttlecocks, that one scarcely noticed. [...] How they laughed! And how they clapped at the end. Needless to say, Wilde was not backward in responding to the calls of 'Author! Author!'⁷⁶ (LODGE, 2005, p. 148-149).

O que se pode observar nesse fragmento é que o narrador-autor explora a consciência do protagonista e, por meio do discurso indireto livre, transmite ao leitor a avaliação que Henry faz da peça de Wilde enquanto instrumento de diversão e descontração. Analisa a perspicácia do dramaturgo irlandês em observar o perfil do público inglês e trazer para o palco aquilo que causaria o riso pela ironia posta nas palavras e nas ações. Na sociedade inglesa do final do século XIX, sobretudo na era vitoriana, a hipocrisia predominava e, em função disso, a atmosfera repressiva foi

⁷⁶ O enredo não era suficientemente consistente ou credível para merecer um momento de séria consideração, mas estava tão bem articulado, com uma tal abundância de *mots* divertidas, atiradas em palco entre os actores como volantes num jogo de badminton, que mal se dava por isso. [...] Como eles riam! E como aplaudiram no final. Escusado será dizer que Wilde não se fez rogado a responder às chamadas de <<Author! Author!>> (LODGE, 2005, p. 167).

levada às últimas consequências. Um grande número de pessoas excêntricas e rebeldes virou-se contra as convenções sociais. *The Aesthetic Movement* foi uma forte reação contra a aceitação das regras sociais vigentes e Oscar Wilde foi o mais famoso artista jovem, na Inglaterra, a participar do movimento. Assim, ele abusou da fórmula da *well made play* porque ela facilitava a ridicularização das regras impostas.

O propósito da peça de Wilde é trazer divertimento para as pessoas que estão na plateia e, sobretudo, satirizar a hipocrisia reinante na sociedade londrina do final do século XIX. Aquelas pessoas estão ali apenas para se deleitarem com a peça e darem boas risadas, sem as preocupações com as dificuldades da existência humana. E isso acontece porque a plateia vivencia esse espaço social do qual Wilde trata. Conforme a abordagem de Brandão e Oliveira (2001, p. 68), o espaço é aquilo que percebemos por meio dos nossos sentidos, nosso corpo, e, mesmo sabendo que a representação teatral é ficcional, procuramos estabelecer relações desse espaço representado com os espaços concretos que fazem parte do nosso conhecimento de mundo. Assim, a audiência consegue identificar a hipocrisia ali posta e se diverte com isso.

As peças de Wilde podem até conter ideias superficiais, todavia a forma de construção está embasada em princípios técnicos que fazem com que o enredo seja inteligente e a teatralidade, efetiva. Sua obra foi altamente influenciada pela literatura francesa por intermédio das obras de Zola, Baudelaire, Flaubert e Eugène Scribe. Esses artistas trouxeram à baila alguns aspectos dos modos de vida em sociedade que antes eram impensáveis. Os membros do movimento estético, principalmente os que viveram na Inglaterra entre 1880 e 1890, formaram um grupo pequeno, mas seletivo e requintado e lutaram não apenas contra a hipocrisia vitoriana, mas também contra o materialismo científico e a industrialização desenfreada – entre 1750 e 1850 a Inglaterra viveu a Revolução Industrial, uma mudança brusca de uma sociedade calcada na agricultura para a industrialização como base fundamental.

Henry talvez não estivesse preocupado com esses desdobramentos e sim com os recursos artísticos adotados por Wilde para que suas peças fizessem tanto sucesso, afinal de contas o interesse dele era também se tornar um grande dramaturgo. Quando das assertivas “How they laughed! And how they clapped at the end”, é possível perceber que, por intermédio do discurso indireto livre, o autor implícito, sem sinalizar, dá voz ao protagonista. Quem faz essas afirmações é Henry

em suas conjecturas sobre a peça e o público de Wilde e não o narrador que, nesse fragmento, encaminha a narrativa.

Cabe salientar que James, o sujeito empírico, em sua obra usou a técnica do discurso indireto livre à exaustão. Ele acreditava que quanto maior fosse o efeito de ilusão de vida que uma obra pudesse provocar, mais efetiva a obra se tornava. Para ele, um romance deve ser sempre uma impressão pessoal da vida e o seu valor pode ser maior ou menor de acordo com a intensidade dessa impressão. Em sua *A arte da ficção*, escrita em 1893, James menciona que um panfleto, com o mesmo título, escrito por Walter Besant foi o responsável pela sua iniciativa de escrever sobre esse “assunto tão vasto” – a arte da ficção.

[...] posso me arriscar a dizer que o ar de realidade [...] parece-me ser a suprema virtude do romance – o mérito do qual todos os outros métodos inevitável e submissamente dependem. Se ele [o ar de realidade] não existe, os outros não são quase nada, e se estes existem devem seu efeito ao sucesso com que o autor produziu a ilusão de vida. O cultivo desse sucesso e o estudo desse excelente processo formam, para o meu gosto, o começo e o fim da arte do romancista. São sua inspiração, seu desespero, sua recompensa, seu tormento, sua delícia. É aqui, na verdade mesma, que ele [o ar de realidade] compete com a vida; é aqui que ele [o ar de realidade] compete com seu irmão o pintor, na sua tentativa de produzir a visão das coisas, a visão que comunica o significado delas, de captar a cor, o relevo, a expressão, a superfície, a substância do espetáculo humano. (JAMES, 1995, p. 31).

Lodge, em *Author, Author*, por meio do uso da miscigenação de discursos, cria esse “ar de realidade,” essa “ilusão de vida” no romance. E mais, o uso do discurso indireto livre dá a impressão de que o leitor é arrastado para a narrativa e que aquilo que está sendo contado, ou mostrado torna-se presente, embora seja narrado em tempo passado.

Outra consideração pertinente para esse excerto do romance é a ironia posta na expressão “Author! Author!” que, mesmo com diferenças de pontuação, remete o leitor ao título do romance em estudo. Quem se curva diante da plateia e “não se faz de rogado” – prazer que Henry não chegou a experimentar de fato – é Oscar Wilde, de acordo com a avaliação do narrador de *Author, Author*.

Henry encontra-se com Du Maurier e Emma, em uma das conferências sobre os artistas da *Punch*, jantam juntos e, entre outros assuntos, Henry pergunta sobre o novo romance que Du Maurier *estaria* escrevendo.

In contrast to his eagerness to solicit early opinions of *Peter Ibbetson*, Du Maurier had kept this second effort very much to himself so far. ‘Pretty well, I think,’ said Du Maurier modestly.

'It's wonderful,' Emma enthused. 'I'm always longing to find out what will happen in the next chapter.'

[...]

'Do you have a title for it yet?' Henry asked.

'Yes, it's called Trilby,' said Du Maurier. 'That's the name of the heroine.'

"Trilby", Henry repeated. 'Is it her first name or her second name?'

'Her first name. "Trilby O'Ferrall".'

'She's Irish?'

'Scottish. The child of two rather disreputable Scottish parents, but born and brought up in Paris. [...].'

"Trilby," Henry said again, musingly, rolling the syllables on his tongue as it to suck the flavours of association from the name. [...].'

'I came across it in a French fairy tale, when I was a boy,' said Du Maurier. [...].

'I remember now!' Henry exclaimed. 'It was the name of Eugénie Guérin's pet dog!'

'Was it, by Jove?' said Du Maurier, laughing. 'Fortunately not many of my readers will have your knowledge of French literature, Henry'. Superstitiously he touched the wood of the table. 'If I'm lucky enough to *have* any readers, that is.'⁷⁷ (LODGE, 2004, p. 159-160).

Essa é a primeira abordagem que os artistas fazem do romance *Trilby*. Nesse excerto, o diálogo predomina e a interferência da voz narrativa é pequena, mas significativa, sobretudo quando ela se refere aos *sabores* que o nome do romance desperta. A referência à sinestesia é evidente. É possível que, de acordo com o olhar do narrador-autor, para um romancista experiente como Henry, chamar a atenção para essa figura de linguagem no nome do romance influencie o consumo. Contudo, saborear um romance não significa devorá-lo de uma só vez e sim senti-lo aos poucos, pedaço a pedaço, regozijar-se com prazer, degustando-o lentamente. E isso só acontece com os grandes romances, a verdadeira literatura. Pode ser que esteja nesse ponto a grande diferença entre a prosa de ficção de Henry e a de Du Maurier que o narrador de *Author, Author* irônica e sutilmente

⁷⁷ [...] em contraste com a sua ânsia de comentários quando tinha começado a escrever *Peter Ibbetson*, Du Maurier mostrava-se muito reservado quanto a esta segunda tentativa.

– Muito bem, acho eu – disse Du Maurier com modéstia.

– É maravilhoso – exclamou Emma. – Estou sempre ansiosa para descobrir o que vai acontecer no capítulo seguinte.

– Já tens título? – perguntou Henry.

– Já, chama-se *Trilby* – disse Du Maurier. – É o nome da heroína.

– Trilby – repetiu Henry. – É o primeiro ou o segundo nome?

– O primeiro. <<Trilby O'Ferrall>>.

– Então é irlandesa?

– Escocesa. Filha de pais escoceses pouco respeitáveis, mas nascida e educada em Paris.

– Trilby – diz Henry outra vez, pensativo, enrolando as sílabas na língua para sentir os sabores que o nome desperta. [...] – Penso que já ouvi esse nome, mas não como nome de rapariga.

– Encontrei-o num conto de fadas francês, quando era pequeno – disse Du Maurier. [...]

– Já me lembro! – exclamou Henry. Era o nome do cão da Eugénie Guérin!

– Esta agora, a sério? – disse Du Maurier, a rir. – Felizmente só uma minoria dos meus leitores terá o teu conhecimento da literatura francesa, Henry. – E, com umas pancadinhas supersticiosas na mesa, acrescentou: – Se tiver a sorte de *ter* algum leitor, não é? (LODGE, 2005, p. 179-180).

coloca para o leitor. Basta ver que, embora Du Maurier tenha tido um sucesso fenomenal de crítica e de público e só *Trilby* tenha vendido muito mais do que Henry vendeu nos cinquenta anos em que se dedicou à arte da ficção, o nome que ficou para a historiografia foi o de Henry James. Poucos ouviram falar em George Du Maurier, embora *Trilby* seja marca de cigarro, salsicha, chapéu, entre outros objetos.

Outro aspecto que se destaca nesse excerto é o fato de Henry lembrar-se do nome *Trilby* não como sendo de uma pessoa. Eugénie de Guérin (1805-1848), irmã do poeta Maurice de Guérin (1810-1839), foi a primeira mulher a ter suas cartas e seu diário publicados na França. Nesse diário ela menciona a existência de Trilby, sua cachorrinha de estimação. Henry, um leitor voraz da literatura francesa, com toda certeza leu o diário da escritora francesa e, em função disso, se lembrou do nome *Trilby* quando Du Maurier aludiu a ele. Essa alusão, grosso modo, integra aquilo que Umberto Eco denomina de enciclopédia textual: a soma de todas as leituras feitas mais o conhecimento de mundo que o cidadão acumula ao longo da vida.

Após uma viagem pela Europa, Henry retorna a Londres com um rascunho de uma nova peça teatral que ele denominou, inicialmente, *Mrs Jasper*.

This was a light-hearted comedy of manners, verging on farce, loosely based on one of his own short stories, but set in England instead of the original Italy. [...] There were a great many other flirtations, jealousies, unrequited loves, and misunderstandings among the characters, which kept them in a constant flurry of exits and entrances, pursuing or hiding from one another, and there was a good deal of business with a photographic camera in the first act, which Henry thought would be novelty. He saw the piece as a pure entertainment that would beguile the audience by the adroitness with which it juggled the balls of an admittedly exiguous plot.⁷⁸ (LODGE, 2004, p. 160-161).

De conformidade com o olhar do narrador, nesse fragmento, Henry começa a considerar parte da fórmula da *well made play*, principalmente quando ele trata de mal-entendidos, perseguições, dissimulações de personagens e, sobretudo, da peça de teatro como puro entretenimento. Não há preocupação em discussões filosófico-religiosas e renúncias. Outro aspecto interessante é o que se refere à

⁷⁸ Tratava-se de uma refrescante comédia de costumes, a cair para a farsa, adaptada livremente de um dos seus contos, mas situada em Inglaterra em vez de Itália, como no original. [...] A peça era rica em namoros, ciúmes, amores não correspondidos e mal-entendidos entre as personagens, que se perseguiam ou se escondiam umas das outras, e havia muitas peripécias com uma máquina fotográfica no primeiro ato, o que Henry pensou ser uma novidade. Ele via a peça como mero entretenimento, acreditando que seduziria o público pela desenvoltura com que tirava partido de um enredo supostamente exíguo. (LODGE, 2005, p. 181).

intertextualidade. Henry toma como ponto de partida um conto seu, muda o cenário para a Inglaterra e, situa-o em um novo processo de significação. Além disso, a transposição de linguagens – como prefere Julia Kristeva, em vez de intertextualidade – se dá a partir da prosa de ficção, em direção ao teatro. É como se o narrador de *Author, Author* estivesse, de modo sutil, afastando o olhar do leitor da prosa de ficção e direcionando-o para a dramaturgia.

Enquanto Henry está escrevendo *Mrs Jasper*, pensa na atriz Ada Rehan – americana de origem irlandesa e a estrela da companhia teatral de Augustin Daly – para interpretar a protagonista. Convida a senhorita Rehan para ouvir uma leitura que ele faria da peça e fazer uma avaliação do seu conteúdo. Ao final da leitura:

‘So – do you think it would “go”?’ He asked.
 ‘I don’t see why not,’ she said.
 ‘And can you see yourself as Mrs Jasper? I must say that I believe you would be quite perfect.’
 ‘Yes. Yes, I think I can,’ she said, to his delight. ‘The part has great possibilities. I’m not sure I followed all the intricacies of the plot –’
 ‘No, I understand – but of course in performance –’
 ‘Yes, in performance I’m sure it would all become clear. I can’t answer for Augustin, of course, but let’s send him the play and see what he thinks of it.’
 [...]
 A week or so later, he received a brief letter from the producer saying that the play had pleased him but not satisfied him, and offering to elaborate further in a meeting. [...] When they got down to discussing *Mrs Jasper*, it seemed to be not the inquest on a dramatic corpse that he had expected, but a consultation about remedial surgery. Daly had a number of criticisms and suggestions to make, most of which Henry accepted [...]. He agreed to write another draft of the play incorporating these notes and to resubmit it.⁷⁹
 (LODGE, 2004, p. 162-163).

Como podemos observar nesse excerto, a experiente atriz não consegue acompanhar “todos os meandros da intriga” e Henry ingenuamente acredita que eles ficarão mais claros durante a representação. Imaginemos um público assistindo à

⁷⁹ – Então ... Acha que poderia <<vingar>>? – perguntou ele.
 – Não vejo porque não – disse ela.
 – E consegue ver-se como Mrs. Jasper? Devo dizer que estou convencido de que seria perfeita.
 – Sim. Sim. Acho que consigo – disse ela, para grande satisfação de Henry. – O papel tem grandes possibilidades. Mas não sei se consegui acompanhar todos os meandros da intriga ...
 – Não, eu entendo ... mas claro que em palco ...
 – Sim, em palco tudo se tornará claro. Bem entendido que não posso falar pelo Augustin, mas vamos enviar-lhe a peça e ver o que ele pensa.
 [...]
 Mais ou menos uma semana depois, recebeu umas breves linhas do produtor a dizer que a peça lhe tinha agradado, mas não deixado completamente satisfeito, e dizia-se disponível para debater mais longamente o assunto numa reunião. [...] Quando finalmente começaram a falar de *Mrs. Jasper*, o que se seguiu não lhe parecia a autópsia de um corpo dramático de que ele estava à espera, mas mais uma consulta de cirurgia plástica. Daly tinha uma série de críticas e sugestões para fazer, a maior parte das quais Henry aceitou, [...]. Henry concordou também em escrever uma nova versão da peça, com estas alterações, e voltar a enviar-lha. (LODGE, 2005, p. 183-184).

peça, sem tê-la lido antes: será que a plateia seria capaz de seguir a complexidade do enredo? Ou será que as pessoas não iriam entender e, em consequência, não se sentiriam satisfeitas com a encenação? São questionamentos que, ao que parece, não rondam a cabeça de Henry, quando está produzindo uma peça de teatro.

The American, a única peça de Henry levada à cena por uma companhia profissional, continua a ser apresentada nas províncias mesmo sem a mínima possibilidade de voltar aos palcos de Londres – como era o seu desejo. Assim, o pretenso dramaturgo aceita fazer alguns ajustes sugeridos por Compton, para que a apresentação fluísse melhor, sobretudo no quarto ato.

O diretor percebia que ele ainda causava um efeito desmotivador sobre o público. Entretanto, para que o quarto ato fosse reparado, eram necessárias alterações também nos três atos anteriores o que demandou tempo e, além disso, uma explicação detalhada sobre cada ajuste com as devidas justificativas.

Paralelamente à reformulação do quarto ato de *The American* – o que encanta o diretor, mesmo considerando que ainda eram precisos novos ajustes – Henry reescreve *Mrs Jasper* para atender às sugestões de Daly e a envia. Contudo, não obtém notícias de Daly e nem da peça, por semanas. Quando Henry dá por encerrada a saga de *The American*, Daly se manifesta exigindo mais cortes e revisões em *Mrs Jasper*, para uma possível estreia em data ainda não definida.

So the year drew towards its close, with his plan to make his fortune as a playwright still more of a dream than a reality. Meanwhile Du Maurier was having better luck in his effort to establish himself as a novelist, as Henry learned from a letter received at the beginning of December. [...] Du Maurier had been shown some of the readers' reports and quoted one of them: '*a decided advance upon Peter Ibbetson – a beautiful piece of work, full of faults, but full also of that illuminated something that soars above criticism – it is so large, so human, so searching that it will appeal to a great multitude.*'⁸⁰ (LODGE, 2004, p. 165-166).

O autor implícito, ao manobrar os passos do narrador, faz a sua avaliação do momento conturbado que Henry vive, em função de lutar tanto, trabalhar tão duro e não conseguir fazer com que a sua carreira de dramaturgo decole de fato. Enquanto

⁸⁰ E o ano estava a chegar ao fim, com os seus planos de fazer fortuna como dramaturgo ainda mais um sonho do que a realidade. Entretanto, Du Maurier estava a ter mais sorte nos seus esforços para se afirmar como romancista, como Henry ficou a saber por uma carta recebida no início de Dezembro. [...] Du Maurier tinha tido acesso a alguns relatórios de leitura e citava um deles: << *um avanço decisivo em relação a Peter Ibbetson – um belo texto, cheio de falhas, mas cheio também daquela luz indefinível que paira acima das críticas – é tão grande, tão humano, tão profundo que irá encantar multidões.*>> (LODGE, 2005, p. 186-187).

o protagonista faz essas reflexões, Du Maurier conquista, aos poucos, o seu espaço como romancista. É como se o narrador estivesse espreitando por uma fresta, observando todo o movimento de Henry e percebendo toda a corrente de pensamentos que passa pela sua cabeça em relação à própria frustração e ao iminente sucesso do amigo. Desse modo, o narrador explora a complexidade do mundo interior da personagem e o ritmo do seu fluxo de consciência. O mais irônico e intrigante é que o amigo desponta justamente na prosa de ficção – para Du Maurier, apenas uma alternativa de expressão artística para suprir a sua deficiência visual e ganhar algum dinheiro para manter a família – na qual Henry é considerado o *Mestre*.

1893 began inauspiciously for Henry [...] He was oppressed by the consciousness of unfulfilled ambitions, declining vitality and diminishing reserves of time. He felt he was in danger of losing his identity as a writer, falling into a void between a fading reputation as a novelist and a still elusive one as a dramatist. [...] Meanwhile he was tormented by the spectacle of other writers – Kipling, Wilde, Thomas Hardy, for instance, not to mention Mrs Humphry Ward – getting the kind of attention and praise that he felt was *his* due; felt, but could not openly admit even to his closest friends without appearing pathetically weak and envious. Instead he put these complicated misgivings and yearnings into a short story that he called 'The Middle Years'.⁸¹ (LODGE, 2004, p. 167).

Um aspecto que chama a atenção é que o autor onisciente intruso, ao perceber o estado de depressão em que o protagonista se encontra – o seu descontentamento com a carreira de dramaturgo que não vai adiante, a incompreensão por parte dos críticos das técnicas narrativas requintadas por ele criadas, as vendas irrelevantes das suas obras em contrapartida com as de escritores que ele considera inferiores, em termos de técnica – encaminha-o a buscar refúgio na prosa de ficção e não na dramaturgia. É por intermédio da escrita do conto “The Middle Years” que a personagem verbaliza as suas ansiedades e frustrações.

⁸¹ O ano de 1893 começou mal para Henry, [...] sentia-se oprimido pela consciência das suas ambições não realizadas, da decadência física e de o tempo que lhe restava ser cada vez menos. Sentia que corria o risco de perder a sua identidade como escritor, caindo no vazio entre uma reputação em declínio como romancista e outra ainda virtual como dramaturgo. [...] Entretanto, vivia atormentado com o sucesso de outros escritores – Kipling, Wilde, Thomas Hardy, por exemplo, já para não falar em Mrs. Humphry Ward –, que recebiam o tipo de atenção e os louvores que ele sentia serem *seus* por direito; sentia, mas não podia dizê-lo abertamente, nem mesmo aos amigos mais íntimos, sem parecer pateticamente fraco e invejoso. Como tal, optou por transferir estas complicadas inquietações e aspirações para um conto a que deu o título de <<The Middle Years>>. (LODGE, 2005, p. 189-190)

The hero, Dencombe, was a novelist whose work, produced slowly and with immense pains, was respected but not widely appreciated, [...]. Dencombe must die at the end of the story, in his middle years, his life's work incomplete. Imagining himself in this plight Henry summoned up a deathbed speech of such poignancy and eloquence that it brought tears to his own eyes as he penned it: "*A second chance – that's the delusion. There never was to be but one. We work in dark – we do what we can – we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art.*"[...] If he were to die tomorrow, he would be happy to have them inscribed on his tombstone.⁸² (LODGE, 2004, p. 168).

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008, p. 26), afirma que sempre que uma narrativa ficcional apresenta um aspecto autobiográfico, o leitor age como um cão de caça para tentar encontrar rupturas no contrato de leitura, seja ele referencial ou ficcional. A impressão que se tem é que, sendo Lodge um leitor assíduo de Henry James, ele lê "The middle years" – conto publicado pela *Scribner's Magazine*, em 1893, e que alguns críticos consideram autobiográfico – e vê nas características do protagonista do conto a fase agonizante e os conflitos com os quais James, o sujeito empírico, teria convivido e que o autor implícito de *Author, Author* incorpora ao seu protagonista. Um detalhe curioso é que se considerarmos o número de páginas e os capítulos de *Author, Author*, a menção à escrita e publicação de "The middle years" se dá mais ou menos no meio do romance, como se fosse para deixar uma marca na metade da trajetória literária de Henry. O modo como o sujeito da enunciação apresenta os conflitos internos do protagonista soa como se esse narrador estivesse imóvel, sobre a cena, com os olhos colados à personagem, lendo todos os seus pensamentos e reproduzindo-os de forma ordenada para o leitor. Ainda mais instigante é o fato de Dencombe, o escritor, protagonista de "The middle years", ter um interlocutor (Doctor Hugh), que desempenha o papel de assíduo leitor de suas obras. Na diegese da narrativa, autor e leitor se encontram acidentalmente e ambos leem "The middle years": um conto com características metaficcionais que nos mostra o conto dentro do conto. Além disso, James, o autor implícito, cria essa figura do leitor, numa época em que não se cogitava valorizar essa personagem para dar sentido à obra literária, uma vez que a

⁸² O herói, Dencombe, era um romancista cujo trabalho, produzido com lentidão e imenso sofrimento, era respeitado mas não grandemente apreciado, [...]. Dencombe devia morrer no fim da história, na idade intermediária, sem completar a obra de toda uma vida. Imaginando-se na mesma situação, Henry engendrou um discurso proferido no leito de morte de tal maneira pungente e eloquente que ao escrevê-lo os olhos se lhe rasaram de água: << *uma segunda oportunidade ... essa é a ilusão. Nunca houve nem haverá senão uma. Trabalhamos no escuro ... fazemos o que podemos ... damos o que temos. A nossa dúvida é a nossa paixão e a nossa paixão a nossa tarefa. O resto é a loucura da arte.* >> Se ele [Henry] morresse amanhã, ficaria feliz de as ter inscritas na sua lápide. (LODGE, 2005, p. 190-191).

estética da recepção só foi pensada em 1967. Isso nos faz crer que James, em suas obras, acenava para o futuro da prosa de ficção.

Ao retornar de uma viagem a Paris, Henry traz consigo uma ideia para a escrita de uma nova peça, que fosse peça desde o início e não uma adaptação de um romance, como no caso de *The American*. A peça tem como base uma história que o protagonista de *Author, Author* tinha ouvido em Veneza, em sua última visita àquela cidade: um membro de uma família tradicional estava em vias de se tornar monge quando foi obrigado a deixar a vocação religiosa e se casar, por ser o último varão da família e, em consequência, dever dar continuidade à linhagem familiar. Uma trama repleta de renúncias, escrúpulos morais, dilemas pessoais: uma peça histórica, bem aos moldes da velha e religiosa aristocracia inglesa, do final do século XVIII. Henry envia a Compton, para apreciação, o primeiro ato, com os dizeres: ‘as I shall like to think of you and Mrs Compton conning it together, after the performance, by the quiet midnight lamp’.⁸³ (LODGE, 2004, p. 175).

It was a grievous blow, after conjuring up this cosy picture, to receive a letter from Compton a few days later expressing disappointment with the first act, and misgivings about what might follow it. He was unhappy with a play that put so much emphasis on the moral problems and religious beliefs of Roman Catholics, with which ordinary British theatregoers would find it difficult to sympathise, and he feared, from the few hints that Henry had given, that he was bent upon an ending even unhappier than the first version of *The American*. Henry replied immediately and at length defending his choice of subject, concluding: ‘Above all I thought it *dramatic*. I accept of course completely your statement that, for your purposes (which are the only purposes in question), I am in error. It’s sufficient that you don’t *like* the subject – we will drop it on the spot.’⁸⁴ (LODGE, 2004, p. 175-176, grifos do autor).

Nesse fragmento, trechos dos escritos de James, sujeito empírico, aparecem intercalados à fala do narrador-autor, em perfeita simbiose. Considerando que diretor e dramaturgo não chegam a um acordo em relação ao tema e ao final da

⁸³ <<pois vou gostar de os imaginar, a si e a Mrs. Compton a examiná-lo juntos, depois do espetáculo, à luz do candeeiro no sossego da noite>>. (LODGE, 2005, p. 198).

⁸⁴ Foi um duro golpe, depois de imaginar tão doce cena, receber alguns dias mais tarde uma carta de Compton expressando a sua decepção com o primeiro acto e os seus maus pressentimentos quanto ao que se seguiria. Não lhe agrada uma peça que dava tanta ênfase aos problemas morais e às crenças religiosas da Igreja Católica, com as quais o público britânico frequentador dos teatros teria dificuldade em se identificar, e receava, pelas poucas pistas que Henry lhe tinha dado, que ele estava a preparar-se para um final ainda mais infeliz do que em *The American*. Henry respondeu de imediato com uma longa carta onde defendia a sua escolha do tema, concluindo: <<Acima de tudo tive em consideração a sua força dramática. Bem entendido, aceito completamente a sua opinião de que, de acordo com os seus objectivos (que são os únicos em questão), eu estou errado. É suficiente não gostar do tema – e não se fala mais nisso.>> (LODGE, 2005, p. 198).

peça, Henry resolve continuar trabalhando nela, do modo como havia pensado. Haveria de, um dia, encontrar alguém para encená-la.

De acordo com o olhar do narrador de *Author Author*, os argumentos apresentados a Compton não condizem completamente com o que Henry sente, de fato, em relação à peça.

He felt an intense personal identification with his hero, seeing in Guy's final, heroic renunciation of love and marriage in favour of the religious life a parallel to his own celibate dedication to the vocation of authorship. Perhaps into the character of Mrs Peverel he put a little of Fenimore's: her pathos, her wistfulness, her undeclared but always implied yearning to be loved.⁸⁵ (LODGE, 2004, p. 176-177).

Esse é um julgamento do autor implícito, imposto ao narrador de *Author, Author*. Nos romances de James, o que está em jogo não são os acontecimentos em si e sim os impactos que esses acontecimentos causam na consciência das personagens. Seus protagonistas estão sempre procedendo a autoavaliações que acabam por culminar com a revelação das sutilezas dos relacionamentos humanos.

Henry vai ao teatro St James's assistir à peça *The second Mrs Tanqueray*, de Arthur Pinero, com interesse não só nos recursos usados pelo autor, mas, sobretudo, para conhecer George Alexander, o diretor-ator. A peça foi muito aplaudida, mesmo apresentando um final infeliz, fato que agradou a Henry.

Henry had never in a theatre before when the sense of 'success' was so palpable – almost physical, like a powerful aroma carried from some banquet of delicious food. He inhaled it hungrily; it renewed his appetite to sate himself on such a feast.⁸⁶ (LODGE, 2004, p. 182).

Mais uma vez, o narrador-autor apela para a sinestesia. A sensação de Henry é tátil, física, olfativa e gustativa ao mesmo tempo e ele se farta. Como não podia deixar de ser, Henry se deleita com a peça, muito embora se trate de uma peça 'ibseniana' e Henry não seja muito fã do famoso dramaturgo norueguês Henrik Johan Ibsen (1828-1906).

⁸⁵ É que ele sentia uma forte identificação com o seu herói, e via na sua renúncia final, e heróica, do amor e do casamento a favor da vida religiosa um paralelo com a sua própria dedicação celibatária à vocação literária. Talvez ele tivesse dado a Mrs. Peverel um pouco do caráter de Fenimore: a sua natureza patética, a sua melancolia, o seu não declarado mas sempre implícito desejo de ser amada. (LODGE, 2005, p. 199).

⁸⁶ Henry nunca tinha estado num teatro onde a sensação de <<sucesso>> fosse tão palpável, quase física, como o aroma intenso que se eleva de uma mesa repleta de iguarias. Inalou-o avidamente e esse aroma acicatou-lhe o apetite para se saciar com tal festim. (LODGE, 2005, p. 205-206).

Henry encanta-se com Alexander que, pela avaliação do narrador, parecia ter um toque mágico que fazia com que toda peça que ele levasse ao palco fizesse sucesso. Quem sabe ele poderia fazer alguma coisa por *Guy Domville*, nome da peça recusada por Compton.

Early in July he sent Alexander a revised version of his first act, together with detailed scenarios of the second and third. Admitting that 'my dénouement does not belong to the class of ending conventionally termed happy', he artfully invoked the precedent of Alexander's current success: 'Mrs Tanqueray seems to me to have performed the very valuable service of showing that the poor dear old British public can rise to a dénouement that isn't a mere dab of rose-colour.' [...] It was, he [Alexander] said, in his letter of acceptance, the most beautiful poetical play produced in this country since *Olivia*.⁸⁷ (LODGE, 2004, p. 184-185).

Enquanto isso, Daly se manifesta a respeito de *Mrs Jasper*, depois de muito tempo, com o propósito de estreá-la no final do próximo mês. Henry esteve afastado da peça por um longo período e precisou retomá-la às pressas.

With two new plays accepted for production in the near future by two leading London managements, Henry felt he was on the brink of really making his mark well aware of how fragile this happy state of affairs really was – like a house of cards which one must touch only with extreme caution and bated breath.⁸⁸ (LODGE, 2004, p. 186).

O narrador-autor faz essa intromissão sutil na narrativa para fazer a sua avaliação do estado psicológico de Henry. Se por um lado ele está entusiasmado com as perspectivas auspiciosas, por outro ele se mostra atemorizado pela possibilidade do fracasso. Tudo indica que o protagonista de *Author, Author* está, aos poucos, compreendendo as dificuldades e a dependência que o dramaturgo tem do talento e da boa vontade de outras pessoas para que uma peça vá ao palco e faça sucesso.

Uma das grandes inquietações de Henry é a questão financeira que ele espera ardentemente que a dramaturgia resolva, uma vez que "his income from

⁸⁷ No início de Julho, [Henry] enviou a Alexander uma versão revista do primeiro acto, juntamente com os esboços detalhados do segundo e do terceiro. Admitindo que <<o meu desfecho não pertence à classe de finais convencionalmente denominados felizes>>, invocava habilmente como precedente o actual sucesso de Alexander: <<Mrs. Tanqueray parece-me ter prestado o inestimável serviço de mostrar que o velho e fiel público britânico é capaz de se elevar ao nível de um desfecho que não caia na vulgaridade cor-de-rosa.>> [...] Era, disse ele [Alexander] na carta de aceitação, <<a peça mais bela e poética produzida neste país desde *Olivia*.>> (LODGE, 2005, p. 208).

⁸⁸ Com duas novas peças aceites para produção num futuro próximo por dois nomes sonantes do teatro londrino, Henry sentia que, agora sim, estava prestes a mostrar o que valia no mundo do teatro, se bem que, depois de tantas decepções, estivesse bem ciente de quão frágeis realmente eram estes momentos de felicidade – como um castelo de cartas onde é preciso tocar com extremo cuidado, retendo a respiração. (LODGE, 2005, p. 209).

writing had sunk to an alarmingly low level”.⁸⁹ (LODGE, 2004, p. 186). Outro aspecto interessante desse fragmento é a ideia da fragilidade muito bem figurada na imagem do castelo de cartas. No teatro, basta um movimento em falso para que tudo descambe e o malogro se torne evidente.

‘One more year.’ He had not forgotten making that bargain with fate at the end of 1893, but in the event he had been obliged to wait slightly longer – till the fifth day of 1895 – to discover whether or not he would succeed as a playwright. He had underestimated (though he should have known better, given what he had already experienced) the chronic delays, the endemic frustrations, the multiplicity of unforeseen obstacles, that seemingly attended every theatrical venture. [...] Theatre people, managers anyway, were blithely and chronically mendacious about such matters – they simply told you whatever they thought you wanted to hear, and whatever it suited their interest to have you believe, at any given moment.⁹⁰ (LODGE, 2004, p. 203).

Esse fragmento abre a terceira parte de *Author, Author*. ‘One more year’ é a assertiva que encerra o capítulo anterior, em seguida ao trecho da carta que Henry escreve a William. Quem é que diz isso? Henry? O narrador-autor? A impressão que dá é que é Henry, o protagonista, tanto no final do capítulo anterior, quanto na abertura deste. Na sequência, segue a fala do narrador-autor dando encaminhamento à narrativa, no uso do discurso de primeira ordem, com uma intrusão autoral explícita julgando o protagonista e aconselhando-o. É como se o narrador dissesse: você sabia que, no teatro, as coisas funcionam assim e você não tinha nada que criar expectativas. As falas seguintes são de Henry, para explicitar a própria avaliação sobre as pessoas que compõem o meio teatral, sobretudo os diretores. Como se pode observar, não é muito simples ordenar os discursos do narrador e da personagem, o que exige um esforço maior do leitor.

Essa miscigenação de discurso indireto, intrusão autoral – ou metanarratividade, conforme a concepção de Umberto Eco para aquela intromissão na narrativa, na qual o autor convida o leitor a refletir e participar da afirmativa feita –

⁸⁹ “Os rendimentos da escrita tinham descido a um nível alarmantemente baixo.” (LODGE, 2005, p. 209).

⁹⁰ <<Mais um ano.>> Ele não se tinha esquecido de ter feito esse acordo com o destino no final de 1893, mas dadas as circunstâncias, tinha sido obrigado a esperar um pouco mais – até ao quinto dia de 1895 – para descobrir se ia ou não fazer sucesso como dramaturgo. Tinha subestimado (embora devesse por experiência ter aprendido a não o fazer) os atrasos crónicos, as frustrações endêmicas, a multiplicidade de obstáculos imprevistos que pareciam acompanhar todos os projectos teatrais. [...] A gente de teatro, pelo menos os produtores, eram nesta matéria uns aldrabões inveterados – diziam simplesmente aquilo que pensavam que uma pessoa queria ouvir e aquilo que em determinado momento nos quisessem fazer acreditar para servir os seus próprios interesses. (LODGE, 2005, p. 227).

e do discurso indireto livre, não só faz com que o leitor se sinta parte integrante da história, como também a torna presente.

Henry acorda no meio da noite e lembra que a estreia de *Guy Domville* será naquele dia. Sem conseguir dormir, mas esforçando-se para isso, uma série de pensamentos lhe passa pela cabeça:

How many hours he could not precisely calculate. He had heard a distant clock strike the half, but of which? It might be three or four, or five. It could hardly be only half past two, since he had not gone to bed until midnight (Alexander had called for a second, late dress rehearsal) and he felt as if he had had at least a few hours' sleep; but he sensed that it could not yet be past six o'clock – the silence in the street outside was too profound. The pitch darkness of his curtained bedroom gave no clue – that would last until well after seven o'clock in the depths of a London winter. It was going to be a long vigil – that was already evident. It would last right up till the moment the curtain rose that evening at the St James's – no, longer than that, because he had no intention of sitting and suffering in the theatre while his fate was decided.⁹¹ (LODGE, 2004, p. 204).

Nesse excerto, é possível notar o estado de apreensão do protagonista. O ambiente turvo, no qual não se enxerga nada, a indisposição para acender uma luz, por medo de descobrir as horas e a tortura se tornar ainda mais cruel, o cansaço acumulado pela intensa atividade mental dos dias que antecederam a estreia, e, finalmente o próprio dia da estreia. Como vai ser? O que vai acontecer? A peça vai ser um sucesso ou um fracasso? É o futuro da carreira literária de Henry que está em jogo: ou ele é aplaudido e brilha na dramaturgia, ou está completamente derrotado, uma vez que sua carreira de romancista está arruinada. Num estado de semidormência, a corrente de pensamentos continua incessante:

[...] he [Henry] had decided to fill the time by watching somebody else's play. He had it in mind to see Oscar Wilde's *An Ideal Husband*, which had just opened at the Haymarket. The Times had given a favourable review, but not too favourable. Their critic shared, even if he expressed it more mildly, his own opinion that Wilde's dramatic art consisted wholly of giving tired theatrical devices a superficial gloss of wit. What was it he had said? '*Mr Wilde's passion is to adorn the commonplace with epigrams.*' Something like that. But it sounded the piece was diverting enough to serve his purpose, which was simple distraction. When it ended, or before if necessary, he

⁹¹ Quantas [horas], isso ele não podia calcular com precisão. Tinha ouvido um relógio distante dar a meia hora, mas que meia hora? Podiam ser três, quatro ou cinco horas. Dificilmente seriam duas e meia, já que só tinha ido para a cama depois da meia noite (Alexander tinha programado um último ensaio geral para essa noite) e sentia-se como se tivesse dormido pelo menos algumas horas; mas tinha a sensação de que ainda não podiam ser seis e meia – a rua ainda estava mergulhada num silêncio profundo. A escuridão de breu do seu quarto com reposteiros não lhe dava qualquer indício – e prolongar-se-ia até bem depois das sete nas profundezas de um Inverno londrino. [...] Ia ser uma longa vigília – isso já era evidente – que se prolongaria até o pano subir essa noite no St James's – não, mais longa ainda, porque ele não tencionava ficar sentado no teatro a sofrer enquanto o seu destino se decidia. (LODGE, 2005, p. 228).

would stroll over to the St James's in time to watch from the wings the cast take their curtain calls, and if the reception warranted it, to take a bow himself. That would be at about eleven. God in heaven! He still had almost an entire day to get through before his suspense would be relieved, for better or worse.

The distant clock struck the three-quarters.

'One more year.' Where had it gone? What, creatively, had he achieved in it? Nothing, certainly, in the dramatic line, except the usual excruciating business of cutting and trimming *Guy Domville* as it went through rehearsals. He had sent a scenario of *The Promise* to Compton [...] but Compton had rejected it promptly and emphatically. [...] His earlier proposal to Compton of the Monte Carlo comedy had also come to nothing: [...]. What a waste of time! He had conceived no fresh ideas for plays since then which had progressed further than the pages of his notebook.⁹² (LODGE, 2004, p. 204-205).

E a sucessão de pensamentos continua madrugada adentro, sem que Henry conseguisse dormir, por mais que tentasse. No período de insônia, enquanto planeja o que fazer na noite de estreia de *Guy Domville*, Henry tem uma visão retrospectiva do ano anterior e o revive, sentindo todas as dores da frustração, da humilhação, de todo o trabalho criativo para reacomodar os episódios e as falas das peças. Nesse exame detalhado, nesse balanço – no sentido de estado patrimonial da sua obra artística – ele percebe que o saldo é negativo.

So, two tales and one book of plays – was that all he had to show for 1894? There was the little article puffing Du Maurier's *Trilby* in *Harper's Weekly* – but to recall that piece was to recall the state in which he wrote it: still reeling in shock from Fenimore's death, struggling to finish it and send it off to the magazine before he journeyed to Italy to deal with the aftermath of the ghastly tragedy.⁹³ (LODGE, 2004, p. 206).

⁹² [...] [Henry] tinha decidido preencher o tempo a assistir à peça de um outro autor. Estava a pensar ir ver *O Marido Ideal*, de Oscar Wilde, que tinha acabado de estrear no Haymarket. *The Times* tinha publicado uma crítica favorável, mas não muito favorável. O crítico, ainda que o dissesse de uma forma mais moderada, partilhava a opinião de Henry que a arte dramática de Wilde consistia de um modo geral em disfarçar processos teatrais já estafados sob o verniz da eloquência. Como é que ele tinha dito? <<A paixão de Wilde é adornar os lugares-comuns com epigramas.>> Ou coisa parecida. Mas permitia-lhe concluir que a peça era suficientemente divertida para servir o seu propósito, que era simplesmente distrair. Quando acabasse, ou ainda antes, ele iria então paulatinamente até ao St. James's a tempo de ver dos bastidores o elenco a agradecer os aplausos e, se a reacção do público o justificasse, ir ele também fazer a sua vénia. Isto aconteceria por volta das onze. Deus do Céu! Ainda tinha quase um dia inteiro pela frente antes de o *suspense* se quebrar, para melhor ou para pior.

O relógio distante bateu os três quartos de hora.

<<Mais um ano.>> Para onde tinha ido? O que é que ele tinha produzido, criativamente falando? Seguramente nada em termos dramáticos, excepto a tortura habitual de cortar e retocar *Guy Domville* à medida que os ensaios prosseguiam. Tinha mandado o esboço de *The Promise* a Compton, [...] mas Compton tinha o rejeitado pronta e categoricamente, [...]. A sua anterior proposta de uma comédia passada em Monte Carlo também não tinha dado em nada: [...]. Que perda de tempo! Desde essa altura que suas novas ideias não passavam das páginas do seu bloco de apontamentos. (LODGE, 2005, p. 229-230).

⁹³ Com que então dois contos e um volume com peças de teatro – era isto tudo o que ele tinha para mostrar em 1894? Havia o pequeno artigo com rasgados elogios à *Trilby* de Du Maurier, na

Nas narrativas ficcionais, o fluxo de consciência nada mais é do que a apresentação daquilo que se passa na consciência da personagem, o que, na maioria das vezes, acontece de modo desordenado. Nesse excerto isso fica muito claro: enquanto Henry faz o balanço de suas publicações no ano anterior, lhe vem à mente o artigo sobre *Trilby* – e a reminiscência do tremendo sucesso do romance, fato com o qual ele não consegue se conformar – e a lembrança da escrita do artigo o faz lembrar-se do suicídio de Fenimore, algo que também o deixou muito chocado. O autor implícito de *Author, Author*, ao manejar os passos do narrador, apropria-se do monólogo interior indireto. O discurso é o do narrador-autor, mergulhando profundamente na consciência da personagem. Para William James, o fluxo de consciência flui como as águas de um rio e se expressa como um processo mental contínuo de modo que uma lembrança leva a outra. A mimetização desse processo na prosa de ficção se realiza como se a personagem, por si só, não fosse capaz de exprimir todos os seus conflitos interiores carecendo da sensibilidade perceptiva do ficcionista. Desse modo, forma-se o triângulo: escritor-protagonista-leitor.

He groaned softly, turned over on to his stomach and buried his face in the pillow. [...] Fenimore had fallen, or thrown herself, from her bedroom window on the second floor of the Casa Semitecolo in the early hours of Wednesday, January 24th. [...] His theory [...] was that she had suffered a sudden fit of madness or dementia, brought on by feverish illness, in which her chronically depressive temperament became momentarily self destructive. [...] The correctness of his intuition on the first count had been confirmed as soon as he saw, from inside the apartment, the window from which Fenimore had fallen – there was no way an adult, however feverish, could fall out of it accidentally [...]. Oh God! Must he go over it all again in his mind, tread once more this *via dolorosa* of memories? [...] It was one of the penalties of possessing a novelist's imagination that he had all too vivid and visceral a sense of the poor woman's last moments – the rush through the air, the blinding pain of impact, the semi-consciousness of the distraught soul struggling to free itself from the broken body. [...] he [Henry] called daily at Casa Semitecolo and spent hours at a time helping the Benedicts go through Fenimore's books and the 'sealed box' containing her papers, deciding what should be preserved and what should be burned. He lived in dread of finding a suicide note saying in effect, '*I am going to kill myself because Henry James doesn't love me.*' He found no such document of course; [...]. The discovery that most disturbed him, however, was a passage in her notebook, apparently an idea for a story: '*imagine a man born without heart. He is good, at least not cruel; not debauched, well-conducted; but he has no heart.*' Was it himself she was thinking of? It

Harper's Weekly – mas recordar esse texto era recordar o estado em que ele o tinha escrito: ainda em estado de choque pela morte de Fenimore, debatendo-se para o terminar e enviar para a revista antes de partir para Itália para enfrentar o rescaldo desta pavorosa tragédia. (LODGE, 20056, p. 230).

wasn't true of course that he had no heart, but was that the impression he gave?⁹⁴ (LODGE, 2004, p. 206-211).

The clock began to chime the hour. Grateful for the distraction, he strained his ears to count the strokes. One . . . two . . . three . . . four. Silence returned. Four o'clock. Four more hours to pass till Smith knocked at his door. Sixteen till the curtain rose on *Guy Domville*, Act One. [...] It was a pretty set. [...] And as for the text itself – how he had laboured to reduce its length, in obedience to Alexander's immitigable demands, with-out losing vital elements of dramatic substance. Every word that remained had survived several fine combings designed to identify and eliminate any conceivable redundancy, however trivial. The thing had been sweated and strained and bled until there was not a surplus syllable in it. In short, everyone concerned in the production had given of their professional best. So why was he so nervous? Because, however careful the preparation, you could never be sure whether a play would 'go' until you put it in front of an audience.⁹⁵ (LODGE, 2004, p. 212-213).

He turned over on to his back and joined his hands in his stomach in the attitude of a sculpted figure on top of an old cathedral tomb. There was no statue on Fenimore's tomb, just a plain cross. [...] There was no epitaph on Fenimore's tombstone, [...]. Fenimore again. It seemed that he was not going to be able to stop thinking of her during this long wakeful night, so he might as well spare himself the effort to do so. If it were true that he had no

⁹⁴ Gemeu baixinho, virou-se de barriga para baixo e enterrou a cara na almofada. [...] Fenimore tinha caído, ou se atirado, da janela do seu quarto, no segundo andar da Casa Semitecolo, às primeiras horas de quarta feira, 24 de Janeiro. [...]. A sua teoria [...] era que ela tinha sido acometida por um ataque súbito de loucura, de demência, provocado pelo seu estado febril, durante o qual o seu temperamento cronicamente depressivo se tornou por momentos autodestrutivo. [...] A correcção da sua primeira intuição tinha-se confirmado assim que viu do lado de dentro do apartamento a janela de onde Fenimore tinha caído e percebido que não havia qualquer possibilidade de um adulto, por mais febril que estivesse, cair dela acidentalmente, [...]. Por amor de Deus! Teria ele de voltar a reviver tudo mentalmente, passo a passo, a percorrer uma vez mais esta *via dolorosa* das memórias? [...] Uma das desvantagens de ter uma imaginação de romancista era o facto de conseguir reviver de forma tão vívida e visceral os últimos momentos da pobre mulher – a vertiginosa queda no vazio, a dor paralisante do impacto, a semiconsciência da alma ensandecida a lutar para se libertar do corpo estropiado. [...] ele [Henry] ia diariamente à Casa Semitecolo e passava horas seguidas a ajudar as Benedict [irmã e sobrinha de Fenimore] a examinar os livros de Fenimore e a <<caixa selada >> cheia de papéis, decidindo o que devia ser preservado e o que devia ser queimado. Henry vivia no pavor de encontrar algum bilhete escrito antes do suicídio a dizer: <<*Vou matar-me porque o Henry James não me ama.*>> claro que nunca encontrou tal documento; [...]. A descoberta que mais o perturbou foi, contudo, uma passagem no seu caderno de apontamentos, aparentemente uma ideia para uma história: <<*Imagem um homem que nasce sem coração. É bom, ou pelo menos não é cruel; não debochado, bem comportado; mas não tem coração.*>> Seria nele que ela estava a pensar? Claro que não era verdade que ele não tinha coração, mas seria essa a impressão que dava? (LODGE, 2005, p. 230-236).

⁹⁵ [...] O relógio começou a dar horas. Grato pela distracção, apurou o ouvido para contar as badaladas. Uma . . . duas . . . três . . . quatro. O silêncio voltou. Quatro horas. Faltavam ainda outras quatro para Smith bater à porta. Dezasseis até o pano subir para o primeiro acto de *Guy Domville*. [...] E, quanto ao texto [de Guy Domville] propriamente dito, como ele tinha penado para o tornar mais curto, em obediência às tirânicas exigências de Alexander, sem perder elementos vitais de substância dramática. Cada palavra que ficou tinha sobrevivido a várias filtragens destinadas a identificar e eliminar toda e qualquer redundância, por mais trivial que fosse. A peça tinha sido esmiolada, espremida e sangrada até nela não restar uma sílaba a mais. Em resumo, todas as pessoas implicadas na produção tinham dado o melhor da sua competência profissional. Então porque é que ele estava tão nervoso? Porque, por mais cuidadosa que fosse a preparação, nunca se podia saber ao certo se uma peça ia <<pegar>> antes de a colocar diante do público. (LODGE, 2005, p. 237-238).

heart, or only one desiccated by the mania for sentences, would he have been so disturbed by her death, or have spent so many hours brooding on it? He had needlessly distressed himself by taking the words in the notebook so personally. But the idea of a man who was born without heart – a good man, well-conducted, who however lacked some vital faculty of feeling – was an interesting one. Suppose the man sensed there was something missing in himself – suppose he spent his entire life waiting for something to happen to him, something very important though he didn't know what it would be, and confided this vague but obsessive expectation to a woman friend, only to discover, when she died, that what he lacked was the capacity to recognize and return the love the woman was all the time offering him. He might do something with that idea. Not immediately, not perhaps for years, but he would write Fenimore's story for her one day. The idea gave him a kind of peace and satisfaction, and he felt himself at last growing drowsy. 'Eight o'clock, Mr James,' came the muffled summons. 'Thank you, Smith,' he mumbled in reply.⁹⁶ (LODGE, 2004, p. 213-214).

Ao olhar retrospectivamente para o seu percurso literário, o protagonista reconstitui mentalmente pormenores e desdobramentos do suicídio de Fenimore. O narrador acompanha cada movimento da consciência de Henry, que oscila entre o presente da narrativa – o dia da estreia de *Guy Domville* – e o passado próximo, naquilo que se relaciona à morte da amiga. A ideia dessa pessoa que nasce sem coração, muito provavelmente – até pelas semelhanças demonstradas – é o germe criativo que gerou a novela “The beast in the jungle”.

E Henry dá continuidade ao seu dia, um pouco para driblar a tensão e outro para passar em revista os seus procedimentos, como num exame de consciência, o mistério do sucesso retumbante de *Trilby*. Ao tratar das passagens desse romance que foram cortadas pela censura, Henry, por intermédio do sujeito da enunciação, diz:

⁹⁶ Henry virou-se de costas e cruzou as mãos sobre a barriga, na atitude de uma figura esculpida sobre um túmulo numa velha catedral. Não havia qualquer estátua no túmulo de Fenimore, simplesmente uma cruz. [...] Não havia epitáfio na lápide de Fenimore, [...]. De novo Fenimore. Parecia que não ia ser capaz de parar de pensar nela durante esta longa noite de vigília, pelo que bem podia poupar-se ao esforço de o fazer. Se era verdade que não tinha coração, ou apenas um coração ressequido pela mania das frases, como podia ter ficado tão perturbado com a morte dela ou ter passado tantas horas a pensar nela? Tinha-se martirizado desnecessariamente ao interpretar de forma tão pessoal as palavras encontradas no caderno. Porém, a ideia de um homem sem coração – um homem bom, bem comportado, a quem no entanto faltava a faculdade vital do sentimento – era deveras interessante. Suponham que o homem sentia que lhe faltava alguma coisa – suponham que passava a vida inteira à espera de que alguma coisa lhe acontecesse, uma coisa muito importante, embora ele não soubesse o que seria, e confessasse esta obsessiva expectativa a uma amiga, para descobrir, quando ela morria, que aquilo que lhe faltava era a capacidade de reconhecer e retribuir o amor que a mulher lhe estava sempre a oferecer. Ele era bem capaz de fazer alguma coisa com essa ideia. Não imediatamente, talvez não nos próximos anos, mas um dia havia de escrever a história de Fenimore, para Fenimore. Esta ideia trouxe-lhe uma espécie de paz e satisfação, e começou por fim a sentir-se sonolento. – Oito horas, Mr. James – disse a voz abafada. – Obrigado, Smith – foi a resposta balbuciada. (LODGE, 2005, p. 238-239).

It had made little difference to the astonishing success of *Trilby*, in both forms of publication. Apparently *Harper's* had never published a serial which generated such a huge demand for the magazine – only Fenimore's *Anne* had come anywhere near it in this respect, they told Du Maurier – and a hundred copies of the book had been sold in America since it was published last fall. *A hundred thousand!* Sales in England had been slower at first, but the novel was already in its seventh impression. [...] Of course he [Henry] was glad that Kiki's money worries were well and truly over, and the fame and adulation lavished by *Fortune* on the author of *Trilby* could not have happened to a more decent and deserving man. Nevertheless he couldn't deny – though he hoped he disguised it from others – that there were ironies in the situation which tasted bitter in contemplation. It was more than likely that Du Maurier, at only his second attempt at writing a novel, had already sold more copies of it than he himself had sold of his entire literary output to date. And this with a story once offered to himself, *gratis* – that was the most ironic twist in the whole affair, though of course nothing he himself might have done with the *donnée* would have tickled the public's palate in the same way. Why Du Maurier's treatment had tickled it to such unprecedented degree remained, however a mystery. [...] If *Guy Domville* was a triumph, he would genuinely rejoice at his friend's success. That was a chastening thought, one that should make him ashamed of the hollowness of his own congratulations on the success of *Trilby*. The hollowness, he trusted, was known only to himself. *Basta!* Enough of this sour self-examination.⁹⁷ (LODGE, 2004, p. 216-217).

Sua corrente de pensamentos continua incessante. Como não conseguia parar de pensar, Henry decide responder às mensagens de desejo de boa sorte recebidas, pela noite de estreia que se aproximava.

He began with Warren, to whom he wrote: 'I am in a state of trepidation out of all proportion (I won't say to my possible fate) but to the magnitude of the enterprise of the work. One can have a big danger, in the blessed theatre, even with a small thing.' That, ultimately, was the root cause of his perturbation: the consciousness that soon he would be judged, in an unprecedented blaze of publicity, and in the presence of his friends and peers, on the evidence of a work which did not belong to his primary field of

⁹⁷ De qualquer forma, isso pouca influência tivera no estrondoso sucesso de *Trilby* em qualquer das versões. Aparentemente, a *Harper's* nunca tinha publicado nenhum folhetim que gerasse uma procura tão grande da revista – só *Anne*, de Fenimore, se lhe tinha aproximado, foi o que disseram a Du Maurier – e na América já tinham sido vendidos cem mil exemplares do livro desde a sua publicação no Outono anterior. *Cem mil!* Em Inglaterra, as vendas tinham subido mais lentamente, mas o romance já ia na sua sétima edição. [...] Era mais do que provável que Du Maurier, apenas na sua segunda tentativa de escrever um romance, já tivesse vendido mais exemplares do que ele próprio em toda a sua vida literária. E ainda por cima com uma história que um dia lhe tinha sido oferecida gratuitamente – este era o pormenor mais irônico de toda a situação, embora, claro está, nada do que ele tivesse podido fazer com essa *prenda* viesse a estimular o palato do público da mesma maneira. A razão pela qual Du Maurier o arrebatara a um grau sem precedentes permanecia, contudo, um insondável mistério. [...] Se *Guy Domville* triunfasse, ele rejubilaria genuinamente com o sucesso do seu amigo. Ora aí estava um pensamento punitivo, um pensamento que devia fazê-lo sentir vergonha do laconismo das suas próprias felicitações pelo sucesso de *Trilby*. Um laconismo, pensava ele, apenas do seu próprio conhecimento. *Basta!* Chega de amargurados exames de consciência. (LODGE, 2005, p. 241-242).

artistic expertise, and which was mediated in a form over which he had limited control.⁹⁸ (LODGE, 2004, p. 229).

É curioso que, em outro momento, numa das conversas com Du Maurier, este assume que a sua maior preocupação, com relação aos seus romances, não era as ilustrações – porque esse aspecto era parte da sua área de conhecimento e, portanto, ele dominava – a grande preocupação era com o texto em si, com as técnicas da ficção, que ele admitia não fazerem parte da sua primeira forma de expressão artística. A apreensão de Henry está pautada na falta de domínio da dramaturgia, justamente por ela não fazer parte do seu primeiro campo de manifestação artística, em contrapartida com a prosa de ficção.

Enquanto Henry espera o passar das horas para a estreia de *Guy Domville*, resolve folhear *Trilby* para ver se consegue descobrir alguma justificativa para o desmedido sucesso do romance. Relê uma passagem:

Little Billee [one of *Trilby's* characters] followed her [Trilby] to the grave [Svengali's tombstone] not long after in a page of typical authorial insouciance. *'There has been too much sickness in this story, so I will tell as little as possible of poor Little Billee's long illness, his slow and only partial recovery, the paralysis of his powers as a painter, his quick decline, his early death, him manly, calm and most beautiful surrender – the wedding of the moth with the star, of the night with the morrow.'* Was ever a writer's duty to his tale and his readers so shamelessly shirked? And yet, and yet – the public loved it. [...]. He [Henry] snapped the book shut, and returned the three volumes to the book table.⁹⁹ (LODGE, 2004, p. 225).

E sente-se ainda mais incomodado, sobretudo pelas marcas claras que a voz autoral deixa na narrativa, aspecto abominado por James. A referência à figura do leitor nas falas que se seguem à citação do trecho de *Trilby* é de Henry, em meio ao discurso de primeira ordem, sem delimitação clara de barreiras. É instigante

⁹⁸ Começou por Warren, a quem escreveu: <<Estou num estado de agitação desmedida, não diria que pelo que o destino me reserva, mas pela magnitude do próprio projecto. Neste mundo abençoado do teatro podem correr-se grandes riscos mesmo com pequenas coisas.>> Era esta, em última análise, a principal causa da sua agitação: a consciência de que ia ser julgado, sob os holofotes de uma publicidade sem precedentes e na presença de seus pares e dos seus amigos, por um trabalho que não se inseria na sua primeira área de expressão artística, e que era veiculado numa forma que ele não controlava na totalidade. (LODGE, 2005, p. 254).

⁹⁹ Little Billee ia fazer-lhe companhia pouco tempo depois, numa passagem displicente, tão típica do autor: <<Já houve doenças de mais nesta história, pelo que direi o menos possível da prolongada enfermidade de Little Billee, a sua lenta mas só parcial recuperação, a paralisia das suas capacidades como pintor, o seu rápido declínio, a sua morte prematura, a sua serena, viril e sublime rendição – as núpcias da borboleta e da estrela, da noite e da madrugada.>> Alguma vez terá sido o dever do escritor para com sua história e os seus leitores tão despidoradamente negligenciado? E no entanto, e no entanto ... o público adorou. [Henry] Fechou o livro com força e voltou a pousar os três volumes em cima da mesa. (LODGE, 2005, p. 250).

pensar que a figura do leitor esteja prevista pela avaliação do protagonista de *Author, Author*.

“There commenced a slow convalescence of the spirit.”¹⁰⁰ (LODGE, 2004, p. 266). Assim tem início o terceiro capítulo da parte três, de *Author, Author*. No dia seguinte ao malogro na estreia de *Guy Domville*, Henry acorda se sentindo acabado, desmoralizado, exausto e se entrega a esses sentimentos negativos. Como é possível observar, o narrador se refere ao protagonista de *Author, Author* como Henry James e não apenas Henry, como se referira até então.

What most distressed him was that his humiliating failure was known, or would very soon be known, to everyone in his large circle of acquaintance. There was not a person whom he would meet, or with whom he would correspond, in the next few weeks, who would not be aware that he, Henry James, had been loudly booed on the stage of the St James's Theatre. [...] His every social encounter, and every exchange of letters, would be constrained by mutual embarrassment about whether to mention the subject or ignore it, and if the former how to treat it.¹⁰¹ (LODGE, 2004, p. 266).

No almoço do dia seguinte ao malogro de *Guy Domville*, Henry é obrigado a se deparar com as desconfortáveis assertivas dos amigos, tanto pela menção, quanto pela ignorância do fato acontecido. O primeiro convidado a chegar é William Norris que cumprimenta Henry, lança-lhe um olhar pesaroso e diz:

‘My dear chap,’ he said ‘I will say one word about last night, and then no more. You have written a wonderful play – full of poetry, feeling, and moral seriousness. The ruffians hooted it last night condemned themselves as illiterate. Of course, you will be feeling nothing but pain now, but time will heal it. You are a great writer.’¹⁰² (LODGE, 2004, p. 267).

Philip Burne-Jones é outro convidado para o almoço oferecido por Henry e, ao chegar, relata que, após a estreia, se envolveu em uma discussão com alguns homens que saíram da galeria, visivelmente alcoolizados. Para o pintor, “[...] the

¹⁰⁰ “Era o começo de uma longa convalescença do espírito.” (LODGE, 2005, p. 295).

¹⁰¹ O que mais lhe custava era que o seu humilhante fracasso fosse, ou muito em breve viesse a ser, do conhecimento de todas as pessoas do seu vasto círculo social. Não havia uma só pessoa que viesse a encontrar ou com quem viesse a trocar correspondência nas próximas semanas que não soubesse que ele, Henry James, tinha sido violentamente apupado no palco do St James's Theatre. [...] Todos os seus encontros sociais e todas as suas trocas de correspondências seriam afetadas pelo constrangimento de tocar no assunto ou ignorá-lo e, se a escolha recaísse na primeira opção, de como abordá-lo. (LODGE, 2005, p. 295).

¹⁰² – Meu caro amigo – [...]. – Vou dizer apenas uma coisa sobre a noite passada, e depois não tocarei mais no assunto. Você escreveu uma peça magnífica, cheia de poesia, sentimento e dignidade. Os rufiões que ontem a apuparam estavam apenas a apupar a sua própria incultura. Claro que agora só consegue sentir dor, mas com o tempo vai passar. Você é um grande escritor. (LODGE, 2005, p. 296).

rumpus in the theatre as a skirmish in the war between culture and anarchy – ‘a deliberate attempt by a gang of underbred rowdies to spoil an evening of civilised entertainment’ – [...].”¹⁰³ (LODGE, 2004, p. 267).

Edmund Gosse, amigo íntimo de Henry, incomodado com o assunto levantado, conduz, com habilidade, uma mudança de rumos. Ele traz à baila o último boato sobre o escândalo sexual de Oscar Wilde e o sucesso retumbante de *Trilby*. Gosse aconselha Henry a evitar a leitura de jornais até que o assunto seja esquecido. Na manhã seguinte, porém, Henry recebe o jornal *The Times* e encontra uma crítica anônima, que se referia à recepção controversa de *Guy Domville*, na noite da estreia: “*“The drama’s laws the drama’s patrons give.” It is vain to insist upon the literary merits of an unsuccessful play or to question the popular verdict that has condemned it.*”¹⁰⁴ (LODGE, 2004, p. 269). Henry derruba o jornal e fica transtornado. Agora sim é que a peça dele não tinha mais futuro. “The words stung like a slap across the face, but they could be the epitaph on his career as a playwright.”¹⁰⁵ (LODGE, 2004, p. 269). Uma das maiores preocupações do protagonista de *Author, Author*, era que ele, por cinco anos, afastara-se da prosa de ficção – arte na qual tinha méritos firmados – para dedicar-se à dramaturgia. Se agora quisesse voltar a escrever romances, será que o público iria se interessar? Tanto as vendas de *The tragic Muse*, quanto as de outras obras anteriormente publicadas, foram desastrosas, nos últimos dois anos. Ele não recebia mais convites para colaboração em revistas. Dessa forma, “He was in serious danger of extinction as a literary figure, not to mention bankruptcy.”¹⁰⁶ (LODGE, 2004, p. 271).

He [Henry] was overwhelmed by a feeling of total hopelessness, and for the first time in his life he felt the real seduction of the idea of suicide. He had always believed the consciousness was the supreme value, but what did it profit a man to be conscious if it was only of failure, humiliation and regret? This gloomy train of thought made him think of Fenimore, who had evidently

¹⁰³ “[...] o tumulto no teatro era uma luta entre a cultura e a anarquia – <<uma tentativa deliberada de um bando de desordeiros analfabetos para estragar uma noite de entretenimento civilizado>> – [...]” (LODGE, 2005, p. 296).

¹⁰⁴ “<<‘As leis do teatro são os espectadores que as ditam’. É inútil insistir nos méritos literários de uma peça mal acolhida pelo público, ou questionar o veredicto popular que a condenou.>>” (LODGE, 2005, p. 298).

¹⁰⁵ “As palavras ardiam-lhe na cara como uma bofetada, mas também podiam ser o epitáfio da sua carreira como dramaturgo.” (LODGE, 2005, p. 299).

¹⁰⁶ “Ele corria um sério risco de extinção como figura das letras, para não falar no risco de bancarrota.” (LODGE, 2005, p. 299).

come to the conclusion that there was no further possibility of joy in her life, and had rationally acted upon it.¹⁰⁷ (LODGE, 2004, p. 270).

Chama a atenção nesse fragmento a ideia de o protagonista acreditar piamente no valor da consciência, mas de que adianta? Lembra-se de Fenimore e lhe vem à mente o fato de ela ter vislumbrado, antes dele, a ideia de que ter consciência do próprio desajustamento diante da vida não ajuda em nada, pelo contrário, atrapalha. Fenimore nunca se adaptou completamente à vida europeia: seus padrões de cultura, clima e sociedade eram outros e justamente por ter consciência disso ela escolheu o suicídio.

Em relação a Fenimore, Henry percebe que o que o afastara dela era o fato de ela competir com ele na arte de ficção e de ele não admitir concorrência. Percebia esse mesmo sentimento em relação a Du Maurier. Enquanto o cartunista não enveredou pelo caminho da prosa de ficção, a amizade entre eles era de uma ordem, depois disso, o inconformismo com a situação, por parte de Henry, veio para o primeiro plano da amizade. Seria o verme da inveja e do ciúme que estava corroendo uma amizade tão bonita, simplesmente porque Henry não aceitava concorrentes? Henry parte para um exame de consciência e se percebe egoísta, invejoso, ciumento, ressentido, desprovido de generosidade e humildade. Assim, resolve mudar e se tornar uma pessoa melhor, menos egocêntrica. Sabia que, em relação a Fenimore, nada mais poderia ser feito, pois ela já estava morta. Contudo, em relação a Du Maurier, iria procurá-lo, sem demora, para retomar, com ele, os diálogos e a amizade que tanto lhes faziam bem.

Assim que Henry se propõe a emendar-se, recebe um telegrama de Alexander elogiando a nova cena do segundo ato de *Guy Domville* e convidando-o a assistir à peça naquela noite. Henry vai ao St James's, encontra o teatro quase cheio, senta-se na galeria, a peça é calorosamente aplaudida e ele tem a oportunidade de ouvir vários comentários positivos em relação a ela.

Alexander aproveita para mostrar-lhe algumas críticas encorajadoras, dentre elas a de Clemente Scott, do *Times*: *'one of the most beautiful human documents*

¹⁰⁷ [Henry] Estava dominado por um sentimento de total impotência e, pela primeira vez em toda a sua vida, sentia o verdadeiro apelo da ideia de suicídio. Sempre tinha acreditado que a consciência era o bem supremo, mas de que servia a um homem estar consciente se só podia consciencializar o fracasso, a humilhação e o arrependimento? Este tétrico fluxo de pensamento levou-o a pensar em Fenimore, que tinha evidentemente chegado à conclusão de que não havia mais qualquer possibilidade de alegria na sua vida e tinha agido racionalmente em conformidade. (LODGE, 2005, p. 299).

that has been committed to the care of stage for some time' ¹⁰⁸ (LODGE, 2004, p. 304). E o narrador-autor invade a consciência de Henry e informa ao leitor aquilo que se passa em seus pensamentos, de volta para casa, após a saída do St James's.

As he [Henry] walked back to Kensington he regretted the impulse that had sent him to the theatre. Already he felt himself being drawn back into the sickening, exhausting maelstrom of emotion that seemed to swirl around every theatrical project, generating an endless, soul-destroying alternation of hope and dejection. How soon he had lapsed from his high resolve of the afternoon! He vowed once again to put his failure behind him, to renew his allegiance to the muse of fiction, to strive to be a better person, to possess his soul in peace. But it wasn't easy, it wasn't easy.¹⁰⁹ (LODGE, 2004, p. 275).

Henry tem inúmeras histórias em seu caderno de anotações à espera de serem escritas. Tudo o que precisa é arregaçar as mangas e colocar as mãos na massa.

Produce! Produce! He urged himself. But he hung back, he hesitated to begin. He sat at his desk and wrote in his notebook: *'I take up my own old pen again – the pen of all my old unforgettable efforts and sacred struggles. To myself – today – I need say no more. Large and full and high the future still opens. It is now indeed that I may do the work of my life. And I will.'* But he laid the pen down again. He was not ready. His confidence in himself as a writer had been badly damaged, and the worst thing he could do would be to rush into some new work of fiction which might turn out to be another disappointment.¹¹⁰ (LODGE, 2004, p. 277).

Enquanto isso, *Guy Domville* é retirada de cartaz, após a estreia, por dar prejuízo. E, num deslize de Alexander, Henry descobre que quem vai substituí-lo, no palco do St James's Theatre, é Oscar Wilde, com a peça *The importance of being*

¹⁰⁸ *"um dos mais belos documentos humanos que nos últimos anos foi levado à cena."* (LODGE, 2005, p. 304).

¹⁰⁹ Quando [Henry] regressava a pé a Kensington lamentou o impulso que o tinha levado ao teatro, pois já se sentia arrastado de novo para o doentio e desgastante turbilhão de emoções que parecia engolir cada um dos seus projectos teatrais, gerando uma infundável e destrutiva alternância entre optimismo e pessimismo. Como tinha abandonado depressa a grande resolução dessa tarde! Jurou mais uma vez atirar o fracasso para trás das costas, prestar de novo vassalagem à musa da ficção, esforçar-se por ser uma pessoa melhor, dar paz ao seu espírito. Mas não era fácil, não era fácil. (LODGE, 2005, p. 305).

¹¹⁰ Produz! Produz! Exortava-se ele. Porém retraía-se, hesitava em começar. Sentou-se à secretária e escreveu no caderno: *<<Pego outra vez na velha pena – a pena de todos os meus inesquecíveis esforços e sagradas batalhas. A mim mesmo – hoje – não preciso de dizer mais nada. O futuro continua em aberto, vasto, pleno e sublime. Com efeito, é agora que posso escrever a obra da minha vida. E vou fazê-lo.>>* Mas pousou outra vez a pena. Não estava preparado. A confiança em si próprio como escritor tinha sido gravemente danificada, e o pior que podia fazer seria ter pressa em começar uma nova obra de ficção que poderia acabar por ser uma nova desilusão. (LODGE, 2005, p. 307).

Earnest. O narrador-autor aproveita a triste coincidência para dizer aos leitores como ele olha para esse episódio:

There was to be no end, it seemed, to the exquisitely ironic twists in the story of his failure as a dramatist. He had walked from a performance of one successful play of Wilde's to experience the humiliation of being booed, and now another, sure to be equally to the public taste, was being hurried on to the stage of the St James's to replace his own rejected piece.¹¹¹ (LODGE, 2004, p. 280).

Enfoques como esses reforçam a ideia de que esse narrador metaficcional com características híbridas justifica-se para a análise de *Author, Author*. O narrador olha para o fracasso de Henry como dramaturgo – visto em relação ao sucesso de Oscar Wilde – e não perde a chance de fazer o seu julgamento sobre a ironia contida nessa reviravolta, numa clara voz autoral, embora não sinalizada no texto.

Com o objetivo de cumprir o propósito de emendar-se, Henry vai a Hampstead conversar com Du Maurier. No diálogo entre os amigos, Du Maurier é o que fala mais e Henry limita-se a escutar e promover avaliações. O cartunista fala da quantidade de cartas que recebe por dia, com os leitores fazendo perguntas sobre o enredo de *Trilby*. A certa altura, Du Maurier diz:

'[...] It seems to me very extraordinary that people appear to think that having bought a book entitles them to write a private letter to the author asking all kinds of personal questions and giving all kinds of information about themselves in which one can have no conceivable interest.' [...] ' [...] Quite a lot of them seem to think the characters are real people, or were. [...]'.¹¹² (LODGE, 2004, p. 287).

Umberto Eco (1994, p. 131) afirma que, no texto ficcional, as referências ao mundo real, às vezes, se entrelaçam de tal modo que, de repente, o leitor já não sabe muito bem em qual dos dois mundos os episódios acontecem. Isso faz com que o leitor projete o modelo ficcional na realidade e passe a acreditar na existência real de personagens ficcionais. O comportamento dos leitores de *Trilby*, de acordo com o narrador de *Author, Author*, ilustra claramente a teoria de Eco. Isso é o que

¹¹¹ As irônicas subtilezas do destino pareciam continuar a persegui-lo na história do seu fracasso como dramaturgo. Ele tinha saído de uma peça de Wilde coroada de sucesso para sofrer a humilhação de uma pateada, e agora uma outra peça de Wilde, que também iria certamente conquistar o público, estava a ser preparada à pressa para subir ao palco do St James's em substituição da sua própria peça rejeitada. (LODGE, 2005, p. 310).

¹¹² – [...] A mim parece-me extraordinário que as pessoas aparentemente pensem que o facto de terem comprado um livro lhes dá o direito de escreverem cartas pessoais ao autor e fazer-lhe toda a espécie de perguntas indiscretas e a dar-lhe todo o tipo de informações pessoais que não têm interesse para ninguém. – [...] Muitos parecem pensar que as personagens são, ou foram, pessoas de verdade. (LODGE, 2005, p. 317).

acontece com os leitores da prosa de ficção em geral: daí a quantidade de cartas e questionamentos acerca de *Trilby*, encaminhadas a Du Maurier. O cartunista-romancista, entretanto, queixa-se do assédio de fãs e comenta a possibilidade de se mudar de Hampstead para Londres, por acreditar que isso manterá os fãs à distância. Ao que parece, Du Maurier não sabe como lidar com a fama, não entende o que é que *Trilby* tem que agrada tanto às pessoas. E Henry afirma que:

‘Ironically enough – *I’m* thinking of moving *out* of London,’ [...].

‘Good Lord! Where?’

‘I don’t know. I’ve only just had the idea.’ In fact it had been growing inside him ever since the first night of *Guy Domville*, but in a quite, secret fashion, hardly acknowledge even by himself. He had certainly not mentioned it to a single soul before. But now it filled him with certainty. He want to get away from London, away from people, parties, plays (especially plays); away from the constant jostling for attention and success; away from the noise and the traffic, the sooty fogs of winter and the foetid heat waves of summer. He wanted a little house somewhere quiet and green, with perhaps a strip of blue sea in the offing, where when you drew the curtains of a morning and raised the sash windows you breathed in fresh air scented with cut hay or a hint of brine, [...]. He wanted peace and quiet in which to write, [...].¹¹³ (LODGE, 2004, p. 296).

Nesse excerto, pelo modo como o narrador conduz o discurso, é possível notar as gritantes diferenças individuais entre os amigos. Du Maurier mora em Hampstead, um lugar mais isolado e quer ir para Londres, onde será apenas mais um na multidão. Henry, ao contrário, quer sair do burburinho da cidade para ir se isolar, num canto qualquer em que possa ter paz e sossego para escrever.

E Henry sai de Londres, pelo menos temporariamente.

‘This is a little *démodé* “crescent” hanging over a green green garden that hangs over a blue blue sea. Over all hangs my balcony – and over my balcony hangs a beautiful striped awning. No sound but the waves licking the honey-coloured sand.’ So he wrote to Anne Thackeray Ritchie, sitting on

¹¹³ – Por ironia ... *eu* estou a pensar em *sair* de Londres – [...].

– Meu Deus! Para onde?

– Não sei. A ideia é muito recente. – Com efeito tinha vindo a crescer dentro dele desde a estreia de *Guy Domville*, mas de forma silenciosa e secreta, quase imperceptível até para ele próprio. E ainda não a tinha mencionado absolutamente a ninguém até ao momento. Mas agora tornara-se uma certeza. Queria ir para longe de Londres, das pessoas, das festas, das peças (especialmente das peças); para longe da luta constante por atenção e sucesso; para longe do barulho, do tráfego, dos nevoeiros de fuligem do Inverno e das fétidas vagas de calor do Verão. Queria uma casinha algures, num sítio verdejante e tranquilo, talvez com uma vista do mar azul à frente, onde, quando corresse as cortinas de manhã e abrisse as janelas de guilhotina, pudesse respirar ar fresco a cheirar a feno cortado ou com laivos de água salgada, e não os odores a fumo de carvão e imundície, [...]. Queria paz e sossego para poder escrever, [...]. (LODGE, 2005, p. 327).

his balcony at the Osborne Hotel, describing the scene before him like an artist painting a landscape *en plain air*.¹¹⁴ [...]. (LODGE, 2004, p. 297).

[...] These days had a regular and soothing rhythm. The morning was dedicated to work, [...]. The afternoons were for catching up on correspondence, reading, and taking lessons in riding a bicycle. ¹¹⁵ (LODGE, 2004, p. 300).

What a wonderful invention it [the bicycle] was! So simple, and so ingenious. Why had it taken mankind so long to realize that, given a certain momentum, a human being could balance indefinitely on two wheels? The combination of Momentum and Balance was the secret – and one might draw an analogy here with the art of fiction: momentum was the onward drive of narrative, the raising of questions to which the audience desired to know the answers, and balance was the symmetry of structure, the elimination of the irrelevant, the repetition of motifs and symbols, the elegant variation of – ¹¹⁶ (LODGE, 2004, p. 303).

E o protagonista de *Author, Author*, por intermédio do discurso indireto livre, não termina a frase. Ele atropela, de leve, uma criança – de acordo com o enredo do romance, mais adiante, o leitor descobre que a criança é Agatha Christie – que cruza a sua frente. Interessante que a corrente de pensamentos de Henry chegue ao leitor para apresentar uma reflexão metaficcional, estabelecendo um paralelo entre o ato de andar de bicicleta e a escrita da prosa de ficção. Da forma como os movimentos do ciclismo são apresentados, o leitor consegue depreender semelhanças entre ambos.

Até aí, nada de novo. Todavia, do mesmo modo em que andar de bicicleta é um esporte que se pratica sozinho, escrever prosa de ficção também é um ofício solitário. Para um Henry que está buscando a cura para o fracasso nos palcos de Londres – ao que parece, Henry, definitivamente, não serve para ofícios que envolvam outras pessoas – andar de bicicleta é o esporte que melhor aponta para a

¹¹⁴ <<É um edifício démodé em forma de crescente, sobranceiro a um jardim verde verde, por sua vez sobranceiro a um mar azul azul. E, sobranceira a tudo, a minha varanda, e por cima dela um belo toldo de riscas. Nenhum outro som além das ondas que lambem a areia cor de mel.>> Assim escreveu a Anne Thackeray Ritchie, sentado na varanda do Osborne Hotel, descrevendo a cena à sua frente como um artista a pintar uma paisagem *en plein air*. (LODGE, 2005, p. 329).

¹¹⁵ Estes dias tinham um ritmo regular e regenerador. A manhã era consagrada ao trabalho, [...]. As tardes eram para por em dia a correspondência, ler e aprender a andar de bicicleta. (LODGE, 2005, p. 332-333).

¹¹⁶ Que magnífica invenção esta! Tão simples, tão engenhosa. Porque teria a Humanidade demorado tanto a perceber que, com o impulso certo, o ser humano podia equilibrar-se indefinidamente sobre duas rodas? O segredo estava na combinação entre impulso e equilíbrio – era até possível estabelecer uma analogia com a arte de ficção: o impulso era a força motriz da narrativa, o levantar de questões para as quais o público queria saber as respostas, e o equilíbrio era a simetria estrutural, a eliminação do irrelevante, a repetição de motivos e símbolos, a elegante variação de ... (LODGE, 2005, p. 335).

sua verdadeira vocação, a prosa de ficção. Será que Henry nasceu mesmo para viver isolado do movimento, barulho, fuligem das grandes cidades? E mais, será que ele só lida bem com a escrita de prosa de ficção por não depender de outras pessoas e apenas do próprio esforço e dedicação?

Cabe aqui uma consideração: de acordo com o enredo de *Author, Author*, no capítulo 5 da parte III, Henry começa a sentir fortes dores no punho direito e o médico o obriga a fazer repouso. Para um romancista obcecado pela escrita, como foi o caso de Henry, o repouso significou a tortura personificada.

He [Henry] tried writing with his left hand, and the results looked like the efforts of an idiot child under the influence of alcohol. The only solution was to hire a secretary. [...] Accordingly, after making some enquiries, he obtained the services of William MacAlpine, [...]. At first, MacAlpine took his dictation in short-hand and transcribed it on his own typewriter at home; but before long Henry purchased a Remington machine for De Vere Gardens and dictated straight to the typewriter, with an immediate improvement in efficiency.¹¹⁷ (LODGE, 2004, p. 329).

No início do romance, o narrador de *Author, Author* alude a Theodora Bosanquet, a secretária que começou a trabalhar para Henry, após a escrita da famosa trilogia: *The wings of the dove* (1902), *The ambassadors* (1903) e *The Golden Bowl* (1904), e permaneceu com ele até o fim dos seus dias.

A justificativa para mencionarmos esses pormenores está pautada na escrita da prosa de ficção de James, que nem sempre foi um ofício tão solitário assim. Coincidentemente, e, para forçar um pouco a nota, Mikael Pedersen (1855-1929), aproximadamente em 1898, desenvolve a *Pedersen bicycle* – mais conhecida como *tandem bicycle* – uma bicicleta que transporta duas pessoas, uma na frente da outra, e ambas pedalam para conduzi-la. Ao mencionar a prática do ciclismo por Henry, o narrador de *Author, Author* pode querer nos dizer que o ato de andar de bicicleta também tinha deixado de ser um esporte solitário. No entanto, as andanças de bicicleta e a ajuda de secretários para praticar a prosa de ficção sempre mantiveram Henry no comando da situação, ao fim e ao cabo era ele quem dava a palavra final, diferentemente da dramaturgia, na qual ele tinha pouca força.

¹¹⁷ [Henry] Tentou escrever com a mão esquerda, mas o resultado assemelhava-se aos esforços de uma criança com deficiências mentais e sob o efeito do álcool. A única solução era contratar uma secretária. [...] Assim, e após algumas inquirições, contratou os serviços de William MacAlpine, [...]. A princípio, MacAlpine estenografava o texto ditado e depois transcrevia-o em casa na sua própria máquina de escrever; mas pouco tempo depois, Henry comprou uma Remington para o apartamento dos De Vere Gardens e MacAlpine dactilografava diretamente os ditados, o que tornava tudo mais eficaz. (LODGE, 2005, p. 362-363).

Enquanto estamos aqui discutindo metaficcionalmente a verdadeira inclinação literária de Henry, já foram vendidos 250.000 exemplares de *Trilby*. Além disso, a adaptação do romance para o teatro faz um sucesso retumbante na estreia, em Manchester.

Na abertura deste quinto capítulo, ainda na parte III, o narrador-autor aproveita o fato de Henry ter alugado, no final da Primavera de 1896, uma casa de campo em Playden, para fazer a descrição do lugar no qual o protagonista de *Author, Author* iria ficar por três meses. O sujeito da enunciação busca na História, as origens da cidade de Rye. A voz que surge nesse trecho é claramente uma voz autoral, por intermédio da fala do narrador.

The cottage was perched on the edge of Point Hill, a high escarpment which rose abruptly from the level plain of Romney Marshes and faced the sea a few miles away. From the terrace when he [Henry] spent many hours, and dined most evenings due to the uncommonly fine weather, he enjoyed a view that might have been painted by some Italian or Flemish master. To his right the town of Rye, girdled with an ancient wall, conical in outline, and surmounted by its medieval church tower, was reminiscent of the picturesque hill towns in the background of old religious pictures that often drew one's eye away from the martyrdoms or miracles in the foreground. [...] Long ago, in the Middle Ages, when the sea had covered most of this land, Rye had been a flourishing port. But the sea had withdrawn, dykes had been built to prevent its return, and the marshes drained. Rye had been left high and dry, connected to the sea only by a narrow channel, and a similar fate had been suffered by two other Cinque Ports (as they were collectively known), Winchelsea and Old Romney. But the decline of their commercial importance had largely preserved them, and the whole area, from the disfigurements of the Industrial Revolution, making this pocket of southern England a kind of historical-geographical anomaly, a delightful secret known only to its natives and a small confraternity of occasional residents from outside.¹¹⁸ (LODGE, 2004, p. 316).

¹¹⁸ A casa estava alcandorada no alto de Point Hill, uma escarpa imponente que se erguia abrupta das planuras dos Romney Marshes, virada para o mar, a alguns quilómetros de distância. Do terraço, onde [Henry] passava muitas horas e jantava a maior parte das vezes graças ao clima invulgarmente ameno, desfrutava de uma vista que bem que poderia ter sido pintada por um mestre italiano ou flamengo. Para a direita, a cidade de Rye, cercada por antigas muralhas, em forma cônica e encimada pela torre da igreja medieval, era remanescente das pitorescas cidadezinhas que, em pano de fundo, coroavam as colinas nas antigas gravuras religiosas e que tantas vezes desviavam os olhos dos martírios ou milagres representados em primeiro plano. [...] Há muito tempo, na Idade Média, quando o mar cobria a maior parte destas terras, Rye tinha sido um porto próspero. Mas o mar tinha retrocedido, tinham sido construídos diques para impedir o seu regresso e drenados os pântanos. E Rye sido deixada lá no alto, a seco, ligada ao mar apenas por um estreito canal, num destino idêntico ao de outros dois Cinque Ports (como eram colectivamente chamados), Winchelsea e Old Romney. Mas o declínio da sua importância comercial tinha-os protegido, tal como a toda a área, das atrocidades da Revolução Industrial, fazendo deste enclave no Sul de Inglaterra uma espécie de anomalia histórico-geográfica, um segredo encantador conhecido apenas dos seus naturais e de uma pequena confraria de residentes sazonais vindos de fora. (LODGE, 2005, p. 349-350).

Cabe ressaltar nesse fragmento que quando a voz narrativa diz: “Long ago, in the Middle Ages, when the sea had covered most of this land, Rye had been a flourishing port. But the sea had withdrawn, [...]”, ela intercala a história da cidade de Rye à história da recuperação psicológica de Henry, em *Author, Author*. Nesse sentido, o diálogo intertextual se dá entre a escrita da prosa de ficção e a escrita da História. Isso fica ainda mais claro quando o narrador faz referência ao segredo, só conhecido pelos moradores, fossem eles efetivos ou temporários. Ademais, é possível observar a intertextualidade que se estabelece entre a escrita da prosa de ficção e a pintura, sobretudo quando o narrador-autor menciona que “[...] he [Henry] enjoyed a view that might have been painted by some Italian or Flemish master” e, mais adiante, menciona “the picturesque hill towns in the background of old religious pictures that often drew one’s eye away from the martyrdoms or miracles in the foreground.” (LODGE, 2004, p. 316).

Nesse lugar paradisíaco, Henry finaliza “The Old Things” que sairia pela revista *Atlantic*, em folhetim, e começa a trabalhar em “The Other House” que seria editado, também em folhetim, pela *Illustrated London News*. Esse último, um conto sensacionalista, baseado em uma peça que ele havia escrito e que foi rejeitada por Compton para ser encenada.

O protagonista de *Author, Author*, sempre que possível, saía de bicicleta, em passeios pela região. E enquanto a história da convalescença psicológica de Henry se desenvolve, nós nos deparamos com outra intervenção clara do narrador-autor para fazer referência aos monumentos que Henry apreciava pelo caminho, em seus passeios de bicicleta. Nesse momento, o diálogo intertextual acontece entre a escrita da prosa de ficção e a arquitetura.

St Mary’s was a Norman church much added to and restored, with Gothic flying buttresses, an eighteenth-century clock with mechanical moving figures to strike the hour, and a recently installed, rather beautiful window of the Nativity designed by Burne-Jones and fabricated by Morris. From the parapet of its square tower you could see for twenty miles. It stood inside a churchyard studded with ancient graves and hemmed on four sides by quaint little clapboard cottages.¹¹⁹ (LODGE, 2004, p. 317).

¹¹⁹ A igreja de St Mary era normanda e sofrera muitas alterações e restauros, com os seus arcobotantes góticos, um relógio do século XVIII com figuras articuladas que batiam as horas, e uma janela da Natividade, muito bonita, desenhada por Burne-Jones e fabricada por Morris, adicionada recentemente. Do parapeito da torre quadrada, a vista abarcava trinta quilômetros. A torre erguia-se dentro de um cemitério pontado por sepulturas antigas e rodeado nos quatro lados por pitorescas casinhas de madeira com paredes de ripas. (LODGE, 2005, p. 350).

É num desses passeios que Henry se defronta com a Lamb House e sente uma atração incomensurável por ela. Como nada é perfeito, um vizinho da bela residência avisa-o de que ela não está disponível para aluguel.

Na sua labuta diária como romancista, Henry inicia uma nova história a respeito de uma menina chamada Maisie, vítima e testemunha da queda de braço entre os pais adúlteros e seus respectivos amantes. Isso requeria um recurso técnico primoroso para apresentar um mundo adulto degenerado e perverso, por meio da consciência perceptiva e inocente de uma criança. O andamento do enredo corria bem, todavia a ideia era escrever um conto e, em função dos desdobramentos, a história estava se transformando em um romance.

Enquanto isso, Henry recebe uma carta de Du Maurier, informando que o amigo não estava bem de saúde e se encontrava muito debilitado, e que, mesmo assim, havia terminado o seu terceiro romance, *The Martian*. Faltavam-lhe apenas algumas ilustrações que ele insistia em fazê-las, mesmo com dificuldades visuais. Henry vai visitá-lo e choca-se com seu aspecto físico e a sua magreza. O cartunista ainda está atônito com o sucesso de *Trilby* e, se de um lado a sua situação financeira teve uma melhora significativa, de outro ele percebe que a história não mais lhe pertence e foge completamente do seu controle.

Du Maurier não tem uma doença específica, são vários sintomas isolados que, somados, o deixam bastante enfraquecido fisicamente. E o seu fim não tardou a chegar: ele morre poucos dias depois da visita de Henry, aos sessenta e dois anos.

No enterro do amigo, Henry encontra-se com muitos artistas, dentre eles Clarence Mcllvaine, editor de Du Maurier. Eles conversam sobre o sucesso de *Trilby* e Mcllvaine diz:

‘[...] we’ve never sold so many copies of a single book before in the company’s history. And since Harper is one of the biggest general publishers in the world, and if you forget about pirate publishing in the old days, for which nobody knows the figures anyway . . . it’s quite possible that *Trilby* is the best-selling novel ever.’¹²⁰ (LODGE, 2004, p. 326).

De volta para casa, Henry senta-se no “banco das confidências” – local onde ele e Du Maurier costumavam se sentar para descansar durante as suas longas

¹²⁰ – [...] Nunca, em toda a história da nossa editora, tínhamos vendido tantos exemplares de um só título. E como a Harper é uma das maiores editoras generalistas do mundo, e se não contarmos com as edições piratas de outros tempos, de que aliás ninguém conhece os números . . . é bem possível que *Trilby* seja o romance mais vendido de todos os tempos. (LODGE, 2005, p. 359).

caminhadas recheadas de conversas – para tentar colocar ordem nos pensamentos. Já está atordoado com o funeral do amigo e, agora, ainda mais aturdido com as palavras de McIlvaine.

The best-selling novel ever! The *Trilby* phenomenon became more and more inexplicable – at least no literary analysis could account for it. At some critical point in the novel's reception the momentum of sales had taken on a life of its own – the more people who read it, the more people there were who 'had to' read it; and just when interest might have been expected to flag, it was revived by the success of the stage adaptation.¹²¹ (LODGE, 2004, p. 327).

Henry avalia o rendimento financeiro de *Trilby*, do qual Du Maurier não teve tempo de desfrutar, e reflete acerca da morte e do vazio deixado por ela entre as pessoas que amam aquele que se foi e que, em pouco tempo, é preenchido. E a voz narrativa de *Author, Author*, mais uma vez, penetra na consciência do protagonista para revelar o que se passa no mais íntimo do seu ser:

There were several lessons to be drawn from these reflections, some of them almost embarrassingly obvious insofar as they applied on his own literary ambitious, but the one he took most earnestly to heart was the most banal: the primacy of the gift of life itself. Kiki was dead. There was a Kiki-shaped hollow space in the world which would never be filled up. But it would, over time, be less and less noticeable. It was shocking – shocking, but there was no point in denying it – how sooner or later we accustomed ourselves to the deaths of others, even dearly loved friends, even parents and siblings. [...] However deeply and sincerely one grieved for the dead, they gradually and inevitably occupied less and less of one's conscious thoughts as time passed. [...] One should remember the dead, yes, but also let them, slowly, gently, go. He [Henry] would distil and preserve his memories, his friendship, and his love for George Du Maurier in a memorial essay, which should be as fine and eloquent as he could make it, and then he would move on to complete and perfect his own *oeuvre* in the years that were left to him, in that 'certain splendid "last manner"' of which poor Dencombe, the hero of another story ["The middle years"], had only dreamed.¹²² (LODGE, 2004, p. 327-328).

¹²¹ O romance mais vendido de sempre! O fenómeno *Trilby* tornava-se cada vez mais inexplicável – pelo menos não havia análise literária que fosse capaz de o explicar. A determinada altura, as vendas tinham ganhado vida própria – quanto mais pessoas o liam mais pessoas <<tinham de >> o ler; e no momento em que se esperava que o interesse diminuísse, este foi reavivado pelo sucesso da adaptação teatral. (LODGE, 2005, p. 360).

¹²² Havia várias lições a tirar destas reflexões, algumas quase embaraçosamente óbvias na medida em que se aplicavam às próprias ambições literárias, mas a que mais fundo o tocava era a mais banal: o primado do dom da vida em si mesmo. Kiki estava morto e agora havia no seu mundo um vazio com a forma de Kiki que jamais seria preenchido. Mas tornar-se-ia, com o tempo, cada vez menos perceptível. Era chocante – mas não adiantava negá-lo – como nós mais tarde ou mais cedo nos acostumávamos à morte dos outros, mesmo dos amigos mais queridos, dos pais e irmãos. [...] Por mais profunda e sentidamente que uma pessoa chorasse os que partiam, com o tempo eles passavam inevitavelmente a ocupar cada vez menos espaço nos seus pensamentos. [...] Devemos de fato lembrar os mortos, mas também deixá-los partir docemente, lentamente. Ele [Henry] ia sublimar e preservar as lembranças, a amizade e o afecto que tinha por George Du Maurier num

Com a ajuda de MacAlpine, Henry dá um rendimento maior à sua produção literária, termina *What Maisie Knew*, que seria publicado em folhetim, em Chicago; corrige as provas da versão em livro de *The Spoils of Poynton* e revê “The Old Things”, conto que também seria serializado.

Passados alguns dias da morte de Du Maurier, Henry recebe um bilhete do vizinho da Lamb House – o mesmo com quem ele havia conversado no primeiro dia em que a viu deslumbrante à sua frente – informando que a casa, agora, estava disponível. O protagonista de *Author, Author* não acreditou e apressou-se em ir fechar o negócio.

[...] He [Henry] saw also the impossibility of *not* accepting such a gift from the gods, unless it turned out to have some insuperable and catastrophic flaw. His destiny could hardly have been more clearly indicated is a giant hand had come out of the clouds with a finger pointing peremptorily to East Sussex.¹²³ (LODGE, 2004, p. 339).

Henry muda-se, efetivamente, para a Lamb House.

It was almost exactly a year ago that he [Henry] had ascended the three stone steps and crossed the threshold for the first time. He vividly recalled moving through the house as if in a dream, because the rooms so perfectly fulfilled his vague desires in their size and disposition: [...], and the master bedroom, known as the King's Room because George the First had slept there for four nights, having been driven ashore on nearby Camber Sands by a storm (with what instant relish he had anticipated boasting to William and Alice of this royal association and teasing their republican prejudices); then the garden, with the ancient mulberry tree spreading its shade over a broad flat lawn, [...] – the Garden Room, with room for two large writing tables, one for himself and one for MacAlpine, and ample space for pacing up and down, and for an armchair and a chaise longue beside the fireplace where he could recline and reflect. Paradise! That was his overwhelming impression on that first afternoon – that he had somehow found his way back to the Garden of Eden [...] – and it was a fancy that often recurred, especially when he took a turn around the garden after a good morning's work, [...].¹²⁴ (LODGE, 2004, p. 341-342).

ensaio em sua memória que deveria ser tão perfeito e eloquente quanto ele fosse capaz, e depois iria completar e aperfeiçoar a sua própria obra nos anos que lhe restavam, de uma <<esplêndida forma derradeira>>, com que o pobre Dencombe, o herói de uma outra história [“The middle years”], apenas tinha sonhado. (LODGE, 2005, p. 361-362).

¹²³ [...] era impossível [Henry] não aceitar esta dádiva dos deuses [a casa dos seus sonhos], a menos que surgisse algum obstáculo catastrófico e insuperável. Ainda que uma mão gigantesca tivesse saído das nuvens com um dedo a apontar, peremptório, para o East Sussex, o seu destino dificilmente poderia ter sido mais claramente traçado. (LODGE, 2005, p. 373).

¹²⁴ Tinha sido quase há um ano que ele [Henry] tinha subido os três degraus de pedra e passado a soleira da porta pela primeira vez. Lembrava-se nitidamente de andar pela casa como num sonho, já que as divisões correspondiam exactamente aos seus desejos em tamanho e disposição: [...], e o quarto principal, conhecido como o Quarto do Rei, porque o Rei George I tinha lá passado quatro noites depois de ter sido atirado por uma tempestade para o areal vizinho de Camber Sands (com que deleite ele antecipou o momento de se vangloriar a Willian e Alice desta associação com a

Nesse excerto, é possível observar que o narrador olha retrospectivamente para o protagonista, no momento em que ele entra, pela primeira vez, na Lamb House, e o que chama a atenção de Henry é o “master bedroom”. O que mais o intriga é a história de que o rei George I teria dormido algumas noites no quarto principal da casa, quando ela ainda pertencia a James Lamb – coincidentemente “James” – e que o casal de moradores teria cedido o próprio quarto ao rei, embora a esposa de Lamb estivesse para dar à luz. E deu, no período em que o rei ainda estava hospedado lá. Para homenageá-lo, o casal Lamb não só colocou no menino o nome de George, como também o deu em batismo para o rei.

Outro ponto que vale destacar é a intrusão autoral feita entre parênteses “(with what instant relish he had anticipated boasting to William and Alice of this royal association and teasing their republican prejudices).” (LODGE, 2004, p. 342). A intromissão na narrativa, como na maioria das outras manifestações autorais, é feita entre parênteses.

Outro aspecto a ser considerado é o espaço físico do Salão do Jardim, separado do corpo da casa – o que significa privacidade, silêncio e sossego ainda maiores – no qual Henry podia ditar os textos ao secretário caminhando de um lado para outro.

The future seemed to stretch before him [Henry] bright with hope and possibility, like a great calm ocean under the morning sun. He sometimes figured Lamb House as a ship of which he was the captain, steaming into the future, with MacAlpine as first officer and his little band of servants as crew; this bedroom was his cabin, the lawn was the main deck, and The Garden Room the bridge. Somewhere ahead a great project awaited him: three major novels, as analytical, introspective and deliberately paced as he cared to make them. The elements were already stored in his notebook.¹²⁵ (LODGE, 2004, p. 348).

realeza e assim espicaçar os seus preconceitos republicanos); depois o jardim, com a velha amoreira a espriar a sua sombra pelo amplo relvado, [...] – o Salão do Jardim [...] tinha espaço para duas secretárias grandes, uma para ele e outra para MacAlpine, e espaço de sobra para caminhar para a frente e para trás, e ainda para uma poltrona e uma *chaise-longue* junto à lareira, onde ele se podia reclinar e reflectir. Um paraíso!

Foi esta a poderosa impressão colhida nesta primeira tarde – [...] [Henry] tinha de algum modo encontrado o caminho de volta ao Jardim do Éden – fantasia esta que o visitava amiúde, especialmente quando ele ia dar uma volta pelo jardim depois de uma manhã e trabalho [...]. (LODGE, 2005, p. 376-377).

¹²⁵ O futuro parecia estender-se à sua frente iluminado de esperança e oportunidades, como um vasto e calmo oceano banhado pelo sol nascente. Imaginava por vezes a Lamb House como um barco de que ele era o comandante, um barco a vapor que singrava rumo ao futuro, com MacAlpine como primeiro imediato e o pequeno grupo de criados como tripulantes; este quarto era o seu camarote, o relvado a coberta principal e o Salão do Jardim a ponte de comando. Algures mais à frente um grande projecto esperava por ele: três grandes romances, tão analíticos, introspectivos

Henry está convencido de que havia fracassado como dramaturgo e que jamais enriqueceria como ficcionista, todavia, o fato de poder residir na Lamb House lhe dá a sensação de estar vivendo no Paraíso.

[...] He [Henry] would never be rich, but when Lamb House fell into his hands he had felt blessed with good luck, and there was more than one tree from whose branches one might look down with satisfying sense of achievement.¹²⁶ (LODGE, 2004, p. 348).

Ao usar a imagem do navio, o autor implícito de *Author, Author* mostra que Henry retomou o comando da sua carreira de romancista. O símbolo apresentado nessa imagem é o de um porto seguro que denota robustez, força e firmeza, totalmente sob o comando de Henry. MacAlpine, o *primeiro oficial*, é a peça fundamental para a sua produção literária. Os outros empregados – a *tripulação* – são os responsáveis pela manutenção da organização da casa, refeições, roupas e limpeza. A *cabine*, o lugar do seu descanso para, no dia seguinte, ter inspiração para produzir. O *terreno* sobre o qual a casa foi construída é firme, e dá suporte a toda essa estrutura. O Garden Room, o *estúdio*, funciona como a *ponte* entre a produção artística de Henry e o mundo da literatura. Nesse ambiente serão produzidos os seus últimos romances.

A imagem do navio denotando pulso firme no comando aparece também quando Henry vai ao escritório de Alexander, montado dentro do teatro St James, pela primeira vez, quando o diretor manifesta interesse por *Guy Domville*.

He [Alexander] had the air of someone who knew exactly what he wanted, and what needed to be done to attain it. The whole theatre had the atmosphere of an extremely well-run ship whose captain was respected and a little feared by the crew.¹²⁷ (LODGE, 2004, p. 183-184).

A mudança para Lamb House desperta um efeito libertador na imaginação de Henry e faz com que sua produção literária aumente significativamente. Segundo o narrador-autor de *Author, Author*, as dívidas assumidas com o novo

e cadenciados como ele queria que fossem, também tão profundos, ousados e belos como só ele *podia* fazê-los. Os elementos já estavam anotados no caderno de apontamentos. (LODGE, 2005, p. 383).

¹²⁶ Henry nunca seria rico, mas quando a Lamb House lhe veio parar às mãos sentiu-se bafejado pela sorte e havia no jardim mais de uma árvore de cujos ramos mais altos se podia olhar para baixo com uma gratificante sensação de missão cumprida. (LODGE, 2005, p. 383).

¹²⁷ [Alexander] Tinha o ar de quem sabia exactamente o que queria e o que era preciso fazer para o obter. Todo o teatro tinha a atmosfera de um navio extremamente bem gerido cujo comandante era respeitado e ligeiramente temido pela tripulação. (LODGE, 2005, p. 207).

empreendimento deixaram-no um pouco assustado. Diante disso, ele busca no seu caderno de anotações e encontra o “germe” da história de fantasmas que o arcebispo Benson havia lhe contado anos antes. Henry acredita que precisa de “[...] something that might tickle the reading public’s jaded taste, [...]”¹²⁸ (LODGE, 2004, p. 346). Coloca mãos à obra e tem um resultado surpreendente com o conto “The Turn of the Screw.”

The tale ‘worked’ because the nature of the corruption was never specified, and the supernatural manifestations were domesticated to its idyllic country house setting – they might even be (as the down-to earth housekeeper Mrs Grose hinted) the fevered imaginings of the susceptible young governess who was its narrator and sole centre of consciousness. As his more perceptive readers recognized, he had contrived that every uncanny incident in the story was capable of two explanations, one natural and one supernatural, and it was the undecidability of the narrative, sustained to the very end, that more than anything else kept them on the rack of suspense.¹²⁹ (LODGE, 2004, p. 347).

Outro conto que é fruto do mesmo efeito libertador da imaginação de Henry é “Covering End”, uma adaptação de *Summersoft*, a peça de abertura que o protagonista de *Author, Author* havia escrito para a atriz Ellen Terry, conforme mencionado anteriormente. Ele foi muito bem pago por esse trabalho, porém, nunca teve notícia de que a peça tivesse sido encenada.

That he [Henry] had been able to shrug off this disappointment, and put the material to profitable use in another form, surely demonstrated that he had finally weaned himself from the Theatre. But he had learned lessons as well as tasted bitterness at that treacherous bosom, as *The Awkward Age* demonstrated, consisting very largely of ‘scenes’ which might, without much adjustment, be performed on a stage that could accommodate ten or twelve hours’ traffic instead of the statutory two or three. Editors were apt to complain (or alleged that their readers complained) that his stories contained too much analysis and introspection, that they were slow moving and insufficiently ‘slick’, and sometimes hinted that these defects might be mended by increasing the proportion of dialogue to narration, as if there were not many significant moment in life from which dialogue was axiomatically excluded (such as, for instance, a man lying alone in bed musing on his good fortune). But if they wanted dialogue, he would give them dialogue – *The Awkward Age* contained little else – and see how his

¹²⁸ “[...] alguma coisa que pudesse abrir o apetite estagnado do público.” (LODGE, 2005, p. 381).

¹²⁹ O conto <<funcionava>> porque a natureza da corrupção nunca era especificada e as manifestações sobrenaturais eram confinadas ao espaço da idílica casa de campo – podia ser até (como a pragmática governanta Mrs. Grose dava a entender) produto da imaginação febril da jovem e impressionável preceptora que era ao mesmo tempo narradora e pólo convergente da consciência. Tal como os seus leitores mais inteligentes reconheciam, Henry tentara fazer com que todos os incidentes insólitos da história fossem passíveis de ter duas explicações, uma natural e outra sobrenatural, e era a dúvida da narrativa, sustentada até o fim, que mais do que qualquer outra coisa os mantinha em permanente suspense. (LODGE, 2005, p. 381).

critics liked it. Probably no better than his internalized narrative mode, he thought wryly. He was resigned now to never being a really popular author, or producing a 'best seller', [...].¹³⁰ (LODGE, 2004, p. 347-348).

Something had happened in the culture of the English-speaking world in the last few decades, some huge seismic shift caused by a number of different converging forces – the spread and thinning of literacy, the leveling effect of democracy, the rampant energy of capitalism, the distortion of values by journalism and advertising – which made it impossible for a practitioner of the art of fiction to achieve both excellence and popularity, as Scott and Balzac, Dickens and George Elliot, had done in their prime. The best one could hope for was sufficient support from discriminating readers to carry on with the endless quest for aesthetic perfection.¹³¹ (LODGE, 2004, p. 348).

Somewhere ahead a great project awaited him: three major novels, as analytical, introspective and deliberately paced as he cared to make them, but also deep, as daring and as beautiful as only he *could* make them. The elements were already stored in his notebook. One about the grizzle American overcome by a vision of lost opportunities in the Paris garden, urging his young companion to 'Live all you can!'; [*The Ambassadors* (1903)] another about the sick heiress betrayed by love and her friends; [*The Wings of the Dove* (1902)] a third about the father and daughter who overcame the destructive power of passion by their goodness and cunning. [*The Golden Bowl* (1904)]. He was not ready to begin them yet, but he felt a serene inner certainty that he would write them in Lamb House.¹³² (LODGE, 2004, p. 348).

¹³⁰ Que ele tivesse sido capaz de passar por cima desta decepção e aproveitado o material para ser usado com proveito de outra maneira demonstrava seguramente que ele se tinha finalmente distanciado do teatro. Porém, tinha aprendido lições tanto quanto tinha provado a amargura no seu seio traiçoeiro, como *The Awkward Age* demonstrava, contendo, de um modo geral, <<cenas>> que poderiam, sem grandes ajustes, ser representadas num palco que pudesse suportar dez ou doze horas de representação em vez das convencionadas duas ou três. Os editores tendiam a queixar-se (ou alegavam que eram os leitores que se queixavam) de que suas histórias continham análise e introspecção em excesso, e avançavam muito devagar e com pouca fluidez, e davam por vezes a entender que estes aspectos podiam ser remediados aumentando a proporção do diálogo relativamente à narrativa, como se não houvesse muitos momentos significativos na vida dos quais o diálogo era axiomáticamente excluído (tais como, por exemplo, um homem deitado sozinho na cama a pensar na sua boa sorte). Mas se eles queriam diálogos, ele ia dar-lhes diálogos – *The Awkward Age* pouco mais continha – e ver se assim agradava mais os críticos. Provavelmente não mais do que o seu modo narrativo interiorizado, pensou ele com uma ironia despida de ilusões. Já se tinha resignado a não ser um autor realmente popular ou a escrever um *bestseller*, [...]. (LODGE, 2005, p. 382).

¹³¹ Algo tinha acontecido nas últimas décadas à altura do mundo anglófono, um tremendo abalo sísmico provocado por uma série de forças convergentes – a generalização e o empobrecimento dos hábitos de leitura, o efeito nivelador da democracia, a energia feroz do capitalismo, a distorção dos valores pelo jornalismo e a publicidade – que tornavam impossível para um praticante da arte de ficção atingir ao mesmo tempo a excelência e a popularidade, como tinham feito Scott e Balzac, Dickens e George Eliot, nos seus tempos áureos. O máximo que ele podia esperar era ter apoio suficiente dos leitores criteriosos para poder continuar a sua interminável busca de perfeição estética. (LODGE, 2005, p. 382-383).

¹³² Algures mais à frente um grande projecto esperava por ele: três grandes romances, tão analíticos, tão introspectivos e cadenciados como ele queria que fossem, mas também tão profundos, ousados e belos como só ele *podia* fazê-los. Os elementos já estavam anotados no caderno de apontamentos. Um era sobre o americano grisalho fulminado por uma visão de oportunidades perdidas no jardim de Paris, aconselhando o companheiro a <<viver o mais que pudesse>>; [*The Ambassadors* (1903)] outro sobre a herdeira doente traída pelo amor e pelos amigos; [*The Wings of the Dove* (1902)] um terceiro sobre o pai e a filha que venciam o poder destrutivo da paixão através da bondade e astúcia. [*The Golden Bowl* (1904)]. Ainda não estava preparado para dar-

Henry had at least some experience of that war [First War World] to go on, having been as a young man an anxious and uneasy spectator of it, exempted by an obscure back injury from taking part himself, but with two younger brothers who served gallantly on the Union side. [...] Perhaps it was because he had lived through the first major war of the industrial age, the first with casualties on an industrial scale, that Henry foresaw the catastrophic consequences of the European conflict sooner than most Englishmen. Only two days after war was declared he was writing to his friend Edith Warton, [...], to say 'I feel all but unbearably overdarkened by this crash of our civilisation', and he has been in state of handwringing mental anguish ever since. Not that he has been a passive, or pacifist, observer of the conflict. On the contrary, he is convinced of the iniquity of German aggression, and has done as much as a portly, valetudinarian, expatriate American of his years could possibly do to help the Allied cause. He has visited wounded soldiers in hospital [...] and been active in charitable work assisting Belgian refugees in Rye. He became Honorary President of the American Volunteer Motor Ambulance Corps. He has urged American participation in the war on his compatriots by every means, even to the extent of granting an interview to a journalist from *The New York Times* to promote the cause, in spite of a lifetime's aversion to this form of publicity. And in the summer of 1915 he made the biggest commitment of all, taking British nationality in a gesture of solidarity with his adopted country.¹³³ (LODGE, 2004, p. 4-5).

Alice James, a cunhada, viúva de William James, vem a Londres para assumir os cuidados com a casa e ajudar a tomar conta do cunhado enfermo.

In the late evening of New Year's Eve Mrs James summons the servants to the sitting room. [...] Then she tells them she was privately informed a few days ago that Mr James is going to be awarded The Order of Merit in the New Year's Honours List. It will be in *The Times* the next morning. Till then the information is confidential, and she has decided not to tell Mr James himself until it can be talked about openly, in case he should get over-excited. A very old friend of his, the writer Edmund Gosse, who knows about the award, has asked if he could have the privilege of telling Mr James, [...].

lhes início, mas sentia no seu íntimo a certeza serena de que ia escrevê-los na Lamb House. (LODGE, 2005, p. 349)

¹³³ Henry tinha pelo menos alguma experiência daquela guerra [Primeira Guerra Mundial], tendo sido em jovem seu espectador ansioso e inquieto, ele próprio dispensado de nela participar graças a um obscuro ferimento nas costas, mas tendo dois irmãos mais novos a lutar com bravura nas fileiras da União. [...] Talvez fosse por ter passado pela primeira grande guerra da era industrial, a primeira em que o número de mortos também foi à escala industrial, que Henry conseguiu prever as consequências catastróficas do conflito europeu mais cedo do que a maior parte dos ingleses. Apenas dois dias depois de a guerra ter sido declarada, escrevia à sua amiga Edith Wharton, [...] a dizer-lhe << estou no mínimo insuportavelmente entristecido com o colapso da nossa civilização>>, e vive desde então num estado de permanente angústia, mas não por ser um observador passivo do conflito ou um pacifista. Muito pelo contrário, está convencido da iniquidade da agressão alemã e fez tudo o que um expatriado americano corpulento, valetudinário e com a sua idade podia fazer para ajudar a causa dos Aliados. Foi visitar os soldados feridos aos hospitais [...] e participou activamente em ações humanitárias, ajudando os refugiados belgas em Rye. Foi presidente honorário do American Volunteer Motor Ambulance Corps. Apelou por todos os meios à participação dos seus compatriotas na guerra, chegando mesmo a dar uma entrevista a um jornalista do *New York Times* para promover a causa, pese embora uma vida inteira de aversão a este tipo de publicidade. [...] E no Verão de 1915, deu o passo mais significativo de todos ao requerer a nacionalidade britânica num gesto de solidariedade para com o seu país de adopção. (LODGE, 2005, p. 14-15).

'I understand it's very high honour, recommended by the Prime Minister to the King,' [...] like most members of her family she deplored Henry's decision to exchange his American citizenship for British. On the other hand she cannot but take pride in what is obviously a very exceptional public recognition of her brother-in-law's achievements. [...] 'Mr Gosse told me it is actually more distinguished than a knighthood, because only twenty-four people can hold the Order of Merit at any one time.' ¹³⁴ (LODGE, 2004, p. 28).

Essa digressão, que nos leva novamente à primeira parte, se faz necessária porque a parte quatro tem início no momento da chegada de inúmeros telegramas a Henry, em função do recebimento da Ordem do Mérito, e é nesse ponto que a primeira parte termina. Nesse sentido, a primeira e a quarta parte do romance formam uma sequência em termos de referência temporal. É como se o narrador tivesse deixado soltos, na primeira parte, os fios narrativos que se referem à deterioração gradativa e galopante da saúde de Henry e ao recebimento da Ordem do Mérito e, na quarta parte o sujeito da enunciação retomasse esses fios e os tecesse até a morte de Henry em Fevereiro de 1916.

O curioso é que a insígnia da Ordem do Mérito é concedida a pessoas que prestaram grande serviço à coletividade, sem levar em conta a promoção pessoal. Dessa forma, a impressão que o narrador de *Author, Author* deixa passar – sobretudo pela avaliação de Edmund Gosse – é a de que ela é entregue a Henry pela sua atuação ativa em ações humanitárias na Primeira Guerra Mundial e não como prêmio pela sua grande contribuição literária ao mundo ocidental. Vale lembrar que os olhos da crítica e do público só se voltaram para a obra de James após sua morte.

So on the 19th of January Lord Bryce, former British Ambassador to the United States, and a personal friend of Henry's, comes to Carlyle Mansions to deliver the insignia of the Order of Merit at Henry's bedside. [...] She [Mrs James] doesn't know quite what to make of the fuss that is being made about Henry's O. M., and the deluge of telegrams and letters from prominent persons that it triggered. [...] Henry had struggled to maintain his early

¹³⁴ Na noite de 31 de Dezembro, Mrs. James chama os criados à sala. [...] E então diz-lhes que foi informada a título sigiloso há alguns dias de que Mr. James vai ser agraciado no dia de Ano Novo com a Ordem do Mérito e que o seu nome virá publicado no *The Times* do dia seguinte. Até lá a informação é confidencial, e ela decidiu não dizer nada a Mr. James até ele poder receber a notícia sem rodeios, não vá ele ficar demasiado agitado. Um velho amigo, o escritor Edmund Gosse, que sabe da condecoração, pediu para ter o privilégio de ser ele a dar a boa notícia a Mr. James, [...].

– Sei que se trata de uma grande honra sugerida ao rei pelo primeiro ministro. [...] [Mrs. James] lamenta a decisão de Henry de trocar a cidadania americana pela inglesa. Por outro lado, não pode deixar de sentir orgulho por aquilo que constitui manifestamente um excepcional reconhecimento do público ao trabalho do cunhado. – Mr. Gosse disse-me que é *ainda mais* importante do que ser feito cavaleiro, porque só vinte e quatro pessoas podem possuir a Ordem do Mérito ao mesmo tempo. (LODGE, 2005, p. 39-40).

success as a writer – at least, his letters were always full of complaints about poor sales, stupid reviews, and the indifference of the reading public to his work. Why he [Henry] ever expected to be a best-selling author was a mystery. The unreadability of his later books [...] was something of a family joke. William more than once urged him to write more simply and directly if he wanted to attract more readers, but instead Henry's style grew more and more elaborate and obscure, and he had ruined his early work by revising it for The New York Edition, which, not surprisingly, had been a complete flop. As to his doomed attempt to make himself into a playwright, the less said about that the better. By any objective standards, his career, taken all in all, has been a story of failure and disappointment, but the way people have reacted to his O. M. would make one think he was a Great Writer, as eminent in his own sphere as William in his. Alice is puzzled and irritated by the paradox. She loves her brother-in-law, of course – she wouldn't be here in war-worn London if that wasn't the case – but she can't bear to see him put on a pedestal at the same level as her dear William.¹³⁵ (LODGE, 2004, p. 360-361).

O discurso de Alice (viúva de William James), por intermédio do narrador de *Author, Author*, no entanto, faz com que o leitor pense que a insígnia da Ordem do Mérito é ofertada em função de Henry ser um grande escritor e é esse paradoxo que ela não consegue entender. Na verdade, não sabemos se por uma inconsistência narrativa ou se de propósito para não deixar claro o motivo pelo qual Henry recebe a medalha, o leitor também não consegue distinguir com clareza se é pela participação na Guerra ou se pela contribuição ao mundo literário. É possível que Lodge, instância autoral, tenha mantido as duas possibilidades de explicação para o recebimento da Ordem do Mérito por Henry, tal como James em “The turn of the screw” conserva o suspense até o final do conto e, além de não deixar clara a natureza das manifestações subrenaturais, abre espaço para que os leitores mais

¹³⁵ Assim, no dia 19 de janeiro, lorde Bryce, ex-embaixador britânico nos Estados Unidos, e amigo pessoal de Henry, vem a Carlyle Mansions entregar as insígnias da Ordem do Mérito a um Henry acamado. É que [Mrs. James] não sabe o que pensar do alvoroço gerado pela atribuição da Ordem do Mérito a Henry nem do dilúvio de cartas e telegramas das mais proeminentes personalidades, desencadeado pela condecoração. Henry tinha tido de lutar para manter o seu sucesso precoce como escritor – pelo menos nas cartas estava sempre a queixar-se das baixas vendas, das críticas pouco inteligentes, e da indiferença dos leitores para com o seu trabalho. A razão por que ele continuava à espera de escrever um bestseller era para ela um mistério. A ilegibilidade dos seus últimos livros [...] já era tema de piadas na família. William aconselhou-o vivamente mais de uma vez a escrever de forma mais simples e directa se queria conquistar mais leitores, mas o estilo de Henry, pelo contrário, tornou-se cada vez mais elaborado e obscuro e tinha mesmo estragado os seus primeiros trabalhos ao revê-los para a *New York Edition*, que fora, sem surpresa, um tremendo fracasso. Quanto à sua malfadada tentativa de se tornar dramaturgo, quanto menos se dissesse sobre isso melhor. Por quaisquer padrões objectivos, a sua carreira, considerada no seu todo, era uma saga de fracassos e decepções, mas a julgar pela maneira como as pessoas estavam a reagir à sua Ordem do Mérito até se poderia pensar que ele era um grande escritor, tão eminente na sua esfera de acção quanto William na dele. Alice está baralhada e irritada com o paradoxo. Claro que gosta do cunhado – não estaria aqui, numa Londres devastada pela guerra, se esse não fosse o caso – mas não suporta vê-lo ser colocado num pedestal, ao nível do seu adorado William. (LODGE, 2005, p. 397-398).

atentos vislumbrem duas justificativas para elas. Essa pode ser uma das vantagens de atribuir a uma personagem a função de centro de consciência. No conto de James quem desempenha esse papel é a senhora Grose, a governanta. Em *Author, Author*, essa atribuição fica a cargo do narrador inominado que estamos chamando de narrador metaficcional com características híbridas.

4.2 REFLEXÕES METAFICCIONAIS

Linda Hutcheon (1991, p. 141-162)¹³⁶ apresenta-nos a *metaficção historiográfica* como uma vertente que parece se cristalizar no que ela denomina de ficção pós moderna – termo que frequentemente é associado a imprecisões que não serão consideradas neste trabalho – e que, embora desaconselhado por Hutcheon, consideraremos como ficção contemporânea. Para ela, a metaficção historiográfica, por privilegiar a narrativa, incorpora os três domínios: a ficção, a história e a teoria. Dessa forma, a sua autoconsciência teórica sobre a escrita da história e a ficção – consideradas como construtos discursivos – torna-se a base da reflexão sobre a reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Ressalta que o que ela denomina metaficção historiográfica já fora percebido por muitos críticos, contudo a sua natureza paradigmática – padrão de classificação a que a metaficção historiográfica está sujeita – não tem sido levada em consideração por eles.

Como já abordado anteriormente, Marilene Weinhardt atribui à ficção histórica a responsabilidade de suprir as carências deixadas pela escrita da história, uma vez que a ficção não tem comprometimento com a verdade acabada e sim com a verossimilhança. Luiz Costa Lima, quando aborda a obra de híbrido duplo para designar aquela ficção criada sobre um lastro documental – também para ocupar o espaço vazio deixado por acontecimentos que a história não mencionou – deixa transparecer o envolvimento com a verossimilhança, em detrimento da verdade absoluta. Embora o termo híbrido duplo nos pareça redundante porque um híbrido, por si só, pressupõe a noção de duplicidade, acreditamos que ele sirva aos

¹³⁶ HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do passado.” In _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 141-162. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*.

propósitos deste trabalho por ser *Author, Author* um romance biográfico que apresenta a ficção construída sobre a pesquisa documental.

Assim, consideramos que o romance em estudo – para além da costura entre a escrita da história e a ficção, conforme preconiza a ficção histórica, o engendramento do ficcional e do documental, do modo como aparece nas obras de híbrido duplo e a miscigenação da ficção, com a teoria literária e a escrita da história, de acordo com a metaficção historiográfica – exhibe características que estão em consonância com as três formas de abordagens apresentadas. Todavia, a metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon, faz referência, de maneira mais contundente, à problemática do foco narrativo – assunto que interessa diretamente aos objetivos deste trabalho – além da autorreflexividade, da interdiscursividade e da metaficcionalidade.

O narrador-autor de *Author, Author*, a partir dos textos de criação e dos textos críticos de Henry James, estabelece um contínuo processo de reflexão sobre o fazer literário (autorreflexividade), cria diálogos intertextuais com essas obras (interdiscursividade) e promove o desnudamento dos mecanismos adotados pelo autor-implícito para tratar da ficção que se debruça sobre a própria ficção, revelando, assim, os “bastidores” da criação artística (metaficcionalidade). Dessa forma, o narrador inominado participa da ação histórica construída ficcionalmente pelo romance como se fosse parte integrante do grupo de personagens que compõem o enredo. Nesse sentido, o romance nos apresenta, ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a invenção imaginativa de um mundo totalmente imune a julgamentos de verdade ou falsidade, uma vez que na ficção eles permanecem suspensos.

Em resumo, o mesmo narrador, com sua visão retrospectiva de base documental, se dirige ao leitor, para informá-lo não só dos fatos textualizados do passado literário e histórico, mas também das convenções e das estratégias narrativas que regem os textos romanescos. Para isso, o texto de Lodge exige um leitor que reconheça esses vestígios do passado e seja capaz de vincular esses rastros histórico-literários ao presente da narrativa. O desdobramento desse narrador para contar a história do percurso literário de Henry James pode ser considerado exemplar daquilo que Linda Hutcheon (1991, p. 206) chama de “pluralizante polivalência de pontos de vista”. Em outras palavras, esse narrador metaficcional com características híbridas – na direção oposta ao tradicional centro de consciência jamesiano – pode ser um exemplo desse narrador que usa diferentes

máscaras no andamento da diegese de *Author, Author*, da maneira como está sendo discutida neste trabalho.

Dois aspectos são fundamentais para discutirmos as *faces* desse narrador, ora romancista, ora professor de Literatura, ora crítico literário, ora estudioso das obras de James: o primeiro deles é o que se refere ao foco narrativo propriamente dito e, sobretudo, a essas bipartições que de um lado enriquecem a narrativa e, de outro, lançam desafios ao leitor. O segundo é o que diz respeito ao papel a ser desempenhado pelo leitor, desafiado pela leitura de *Author, Author*.

4.2.1 O foco narrativo

Embora no Brasil as leituras sócio-históricas se manifestem com muita intensidade, é possível detectar uma tendência emergente na qual a crítica literária tem se voltado para as técnicas de narração adotadas pelos romancistas. Por ser o romance a forma privilegiada da narrativa de ficção e com o objetivo de observar mais de perto essas estratégias narrativas, os críticos vêm se mostrando menos envolvidos com aquilo que se conta – deixando essa tarefa para a psicologia, a antropologia e a sociologia – e mais interessados na maneira de se contar uma história. É justamente neste aspecto que a importância do papel do narrador na prosa de ficção se fortalece. Oscar Tacca (1983, p. 14) declara que um romance nada mais é que

[...] um relato assumido por um *narrador*, numa determinada forma ou *pessoa* (gramatical), que alude a um dado *tempo* e nos põe em contato com certas personagens. Contudo, olhando mais de perto, descobrimos que nenhuma dessas entidades corresponde a uma forma de existência (referencial 'real'), mas que cada uma se constitui exclusivamente no plano do discurso e só a partir dele. Assim, o *narrador* (na maioria dos romances) é uma ausência, quando muito uma voz. Como qualquer relato anônimo (de certo modo, todo romance o é), a entidade *narrador* é uma abstração feita a partir do texto [...]. (Grifos do autor)

E mais adiante, Tacca (1983, p. 65) afirma que

[...] a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance. [...] O narrador não tem uma *personalidade*, mas uma missão, talvez nada mais que uma função: *contar*. Cumpre-a bem na medida em que não se afasta dela [...] Maior esforço exige distinguir – quando coincidem – *narrador* e *personagem*.

Ambas as figuras se sobrepõem, embora não se confundam. (Grifos do autor).

Com base nas considerações de Tacca e reconhecendo a importância da escolha – pela instância criadora – do ponto de vista da obra em estudo, doravante examinaremos alguns fragmentos de *Author, Author*. Vale ressaltar que, nos excertos escolhidos, o narrador discute metaficcionalmente e autorreflexivamente aspectos da prosa de ficção jamesiana e estabelece conexões com a prosa contemporânea.

Mary Ward (1851-1920) romancista que escreveu sob seu nome de casada, Mrs Humphry Ward, no enredo de *Author, Author* é parte integrante das relações de Henry. Ela publica *Robert Elsmere*, em 1888, usando os temas da luta pela fé, da injustiça social e do idealismo filantrópico. Para Henry, contra a escrita de literatura engajada em qualquer grau, esses assuntos não deveriam fazer parte de enredos de prosa de ficção.

It was the book everyone who dined out in London that season *had* to read and it went through impression after impression. Henry read his inscribed copy amid this hysteria with total bewilderment. How could people fail to see that, well-intentioned and edifying as it was, and interesting as the social and theological questions it touched on were, in terms of fictional form *Robert Elsmere* was creakingly antiquated? The point of view from which the story was told shifted abruptly as narrative expediency dictated, with no concern for consistency or intensity of effect; the characters debated the issues in long set speeches that bore very little resemblance to natural utterance; the descriptive passages were heavy with cliché; and the plot flagrantly served the purposes of ideological debate. Of course the book was not entirely without merit – fortunately so, because he was obliged to write a congratulatory letter to its author and he was aware that a few vague complimentary lines would not suffice. He put off this duty so long that he had to apologise profusely for the delay, and make up for it by the unctuousness of his praise, leaving only the tiniest loopholes through which his artistic conscience might wriggle. ‘The hold you keep of your hero is I think very remarkable and especially in relation to the *kind* of hold you constantly attempt to make it,’ he wrote, ‘and much as you tell about him you never kill him with it: though perhaps one fears a little sometimes that he may suffer a sunstroke from the high, oblique light of your admiration for him.’ He was confident that the triumphant authoress would not detect any implied criticism in the word ‘attempt’ or any irony in ‘sunstroke’.¹³⁷ (LODGE, 2004, p. 97-98).

¹³⁷ Era o livro que qualquer pessoa que fosse jantar fora em Londres nesse ano *tinha* de ler, e as reedições sucediam-se umas atrás das outras. [...] Como é que as pessoas não viam que, por mais bem-intencionado e edificante que o livro fosse, e por mais interessantes que fossem os problemas sociais e teológicos nele abordados, em termos de estrutura narrativa, *Robert Elsmere* estava clamorosamente antiquado? O ponto de vista mudava abruptamente ao sabor da conveniência narrativa, sem a mínima preocupação com a consistência ou a intensidade de efeitos; as personagens debatiam os problemas em longas tiradas, que em nada reproduziam a fluência natural da linguagem oral; as passagens narrativas estavam pejadas de lugares-comuns;

O que se pode observar nesse fragmento é que o narrador-autor – ao refletir acerca de um dos tormentos da vida de Henry: o fato de escritores que ele não considerava tão bons quanto ele fazerem sucesso de crítica e de público, em contrapartida ao que vinha acontecendo com sua própria carreira de romancista – volta a atenção para a falta de consistência do ponto de vista, o engendramento do enredo baseado em aspectos ideológicos e a construção das personagens, sobretudo do herói, no romance de Mary Ward. Em outras palavras, é o sujeito da enunciação que vem para o primeiro plano, costura fragmentos de uma carta realmente escrita por James a Mary Ward por ocasião da publicação de *Robert Elsmere* e traz para discussão alguns dos aspectos da arte da ficção, para que uma narrativa possa ser considerada consistente, de acordo com o ponto de vista de Henry, em *Author, Author*. Uma das grandes preocupações de James é a necessidade de que o “cabo” que liga a narrativa não seja rompido. No prefácio a *The American*, James (2003, p. 147) diz, referindo-se à personagem de Christopher Newman, o protagonista:

O caso está na própria experiência íntima e completa de Newman (esse é o meu assunto), cujo fio do início ao fim nunca é, por um momento sequer, trocado por nenhum outro; e a experiência dos outros nos interessa, e o interessa, apenas na medida em que o atinge e em que ele a reconhece, sente ou intui.

Podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que em *Author, Author* o narrador não se distancia de Henry – o assunto do romance – e o modo como as outras personagens veem o protagonista só se torna interessante se elas girarem em torno dele como círculos concêntricos. O fio a que James se refere, nesse excerto, nunca se rompe e nem é substituído por outro. Em outras palavras: o ponto de vista do romance não sofre mudanças bruscas ao sabor dos ventos.

e era flagrante que o enredo estava subordinado aos propósitos do debate ideológico. Claro que o livro não era inteiramente desprovido de mérito – e ainda bem, porque Henry foi obrigado a enviar uma carta à autora a felicitá-la, e sabia que meia dúzia de palavras amáveis não seria suficiente. [...] Ele adiou tanto esta tarefa que teve de se penitenciar longamente pela demora e compensá-la através da untuosidade dos elogios, deixando apenas aqui e ali minúsculos interstícios por onde a sua consciência artística se podia intrometer. << O controlo que tem do seu herói e, penso eu, notável, especialmente em relação ao género de controlo que constantemente tenta impor>>, escreveu ele, <<e por mais coisas que diga a seu respeito nunca chega a esmagá-lo com elas: embora possa haver por vezes o receio de ele poder sofrer uma insolação com a luz ardente e oblíqua da sua admiração por ele.>> Ele estava convencido de que a autora, inebriada pelo triunfo, não detectasse a crítica implícita na palavra “tenta” nem a ironia de “insolação”. (LODGE, 2005, p. 113).

No enredo de *Author, Author*, a certa altura, Henry decide reler *Peter Ibbetson*, conforme mencionado anteriormente, o primeiro romance de Du Maurier, para tentar descobrir o que ele tinha de melhor que os seus livros e fica ainda mais decepcionado:

The long first section about the hero's childhood stood up well on reacquaintance, but the further Henry read into the part of the novel which was new to him, the more his earlier misgivings were confirmed. For a while the narrative simply rambled, as the author, ill-concealed behind the mask of the narrator, obviously wondered what to do next. '*On reading and re-reading these past pages I find that I have been unpardonably egotistic, unconscionably prolix and diffuse,*' Peter admitted; and 'Yes, yes, my dear fellow, I'm afraid you have,' Henry murmured as he read these words. Then the story took a sudden swerve into the supernatural.¹³⁸ (LODGE, 2004, p. 141-142).

Ao primeiro contato com *Peter Ibbetson*, Henry o considera autobiográfico e melodramático e o narrador diz, por intermédio do discurso indireto, que Henry não considerava adequado o uso da pseudo-autobiografia como forma ficcional. Menciona também que Henry fica surpreso com a amostra do romance de Du Maurier – o início, principalmente – todavia *Peter Ibbetson*:

It took the form of memoir by the eponymous hero, who appeared to have composed it in prison for reasons not immediately divulged. Like his creator, Peter Ibbetson had a French father and English mother, and had been brought up on the outskirts of Paris; the opening section was indeed little more than an affectionately nostalgic evocation of Du Maurier's own happy childhood in Passy. Henry did not as a rule approve of the pseudo-autobiography as a fictional form. An 'I' narrator might serve very well for a short story or tale, but in the long haul of the novel it was apt to encourage diffuseness and irrelevance. For a beginner, however, it had its advantages as a narrative method, solving many potential problems by simple elimination, and it lent itself to Du Maurier's lyrical celebration of a child's loves, hopes and fears, the adult man's effort to recover a lost world of impressions.¹³⁹ (LODGE, 2004, p. 104).

¹³⁸ A longa primeira parte sobre a infância do herói resistiu bem à releitura, mas quanto mais Henry avançava na parte do romance que ainda não conhecia mais se confirmavam as suas primeiras apreensões. A certa altura a narrativa simplesmente deambulava, enquanto o autor, mal dissimulado por detrás da máscara do narrador, procurava claramente encontrar o rumo certo. <<Ao ler e reler estas páginas vejo que fui imperdoavelmente egoísta e desmedidamente prolixo e difuso>>, admitia Peter; e Henry murmurou ao ler estas palavras: – sim, sim, meu caro, receio bem que tenhas sido. – Nisto a história enveredou subitamente pelo sobrenatural. (LODGE, 2005, p. 160).

¹³⁹ Eram as memórias do herói epónimo, que aparentemente as tinha escrito na prisão por razões não imediatamente divulgadas. Tal como o seu criador, Peter Ibbetson era filho de pai francês e mãe inglesa, e tinha sido criado nos arredores de Paris; na verdade, o primeiro capítulo pouco mais era do que uma evocação afectuosamente nostálgica da infância feliz do próprio Du Maurier em Passy. Regra geral, Henry não aprovava a pseudo-autobiografia como forma ficcional. Um narrador de primeira pessoa podia servir perfeitamente para um conto ou até uma novela, mas num trabalho de grande fôlego como um romance, podia convidar à dispersão e à irrelevância. No entanto, para um

Ainda sobre *Peter Ibbetson*:

Whereas the early chapters had had a naïve but genuine truthfulness to life about them, the rest of the novel seemed to be drifting more and more towards the fatal shore of romance. There was also a little too much philosophising by the hero, who shared his creator's prejudices against orthodox religion. But Henry did not feel it was his duty to cast cold water on the author's hopes.¹⁴⁰ (LODGE, 2004, p. 106).

O narrador de *Author, Author* aproveita a diversificação artística de Du Maurier para discutir alguns dos aspectos da arte da ficção, caros a James, tais como: a escolha do ponto de vista, as resistências ao narrador autobiográfico, enredos que dependem de debates ideológicos, como na narrativa de Mary Ward, inconsistência de enredo e a mudança abrupta de ponto de vista.

In his practice as a novelist and short story writer, Henry had developed a firm faith in the superior expressiveness and verisimilitude of the limited point of view. He believed the author of fictional narratives should represent life as it was experienced in reality, by an individual consciousness, with all the lacunae, enigmas, and misinterpretations in perception and reflection that such a perspective inevitably entailed; and if this function were to be shared by several characters in the course of a novel, it should be passed from one to another, like a baton in a relay race, with some regularity of plan.¹⁴¹ (LODGE, 2004, p. 230).

Nesse excerto, é possível constatar que Lodge faz de *Author, Author* um veículo para expressar as concepções de James acerca da construção do ponto de vista na narrativa de ficção. Em suas narrativas, James internaliza a ação, isto é, aquilo que acontece na consciência da personagem vale mais do que o que acontece no mundo; a personagem, o tempo todo, faz avaliações, imagina situações, considera escolhas e consequências dessas escolhas, tal como faz

principiante, tinha as suas vantagens como método narrativo, resolvendo muitos problemas potenciais por simples eliminação, além de permitir a Du Maurier a celebração lírica dos afectos, esperanças e medos de uma criança, no esforço do homem adulto para recuperar todo um universo perdido de impressões. (LODGE, 2005, p. 120).

¹⁴⁰ Enquanto os primeiros capítulos revelavam uma fidelidade ingênua, mas genuína, à vida tal como ela é, o resto do romance parecia encaminhar-se cada vez mais para os escolhos fatais do romanesco. Além disso, o herói, que partilhava dos preconceitos do seu criador contra a religião ortodoxa, filosofava de mais. Porém Henry achava que não lhe competia a ele deitar um balde de água fria nas esperanças do autor. (LODGE, 2005, p. 122).

¹⁴¹ Na sua prática de romancista e contista, Henry tinha desenvolvido uma fé inabalável na superior expressividade e verossimilhança do ponto de vista restrito. Estava convencido de que o autor de narrativas ficcionais devia representar a vida tal como ela era experienciada na realidade, por uma consciência individual, com todas as lacunas, enigmas e erros de percepção e reflexão que uma tal perspectiva inevitavelmente implicava; e se esta função ia ser partilhada por várias personagens ao longo do romance, devia ser passada de umas para as outras, como o testemunho numa corrida de estafetas, de forma consistente e de acordo com um plano prévio. (LODGE, 2005, p. 257).

Winterbourne, na novela “Daisy Miller”. Embora a história seja da jovem Daisy, Winterbourne funciona como uma central de inteligência e muito daquilo que chega ao conhecimento do leitor vem por intermédio do olhar dele. Para conseguir esse efeito, James escolhe como centro de consciência um narrador americano que viveu a maior parte da vida na Europa, fato que o torna mais europeu do que americano. Na condição de compatriota de Daisy Miller, ele compreende o comportamento dela – sobretudo em relação à ingenuidade e aos flertes, sem maiores intenções – todavia, estando mais próximo da cultura europeia, ele percebe que ela está muito longe de se enquadrar nos padrões europeus de comportamento.

Em *Author, Author*, Henry escreve cartas e mais cartas para agradecer aos votos de boa sorte pela noite de estreia de *Guy Domville* e a história toma o rumo das narrativas de fluxo de consciência. De acordo com o sujeito da enunciação, turbilhões de coisas passam pela cabeça de Henry, e, em meio a essa avalanche de pensamentos, o protagonista observa que o narrador de *Trilby*, segundo romance de George Du Maurier, conforme anteriormente mencionado, age na direção contrária daquilo que o protagonista de *Author, Author* considera aceitável na prosa de ficção:

The antithetical method was well exemplified by *Trilby*, in which the authorial narrator, in Thackerayan fashion, took out his puppets from the box, and set them capering, and told you in his own confiding ruminative voice exactly what they were all thinking at any given moment, and awarded them marks for good or bad motives, in case there should be any danger of the audience having to make some interpretative effort on its own part.¹⁴² (LODGE, 2004, p. 230).

Henry aproveita para estabelecer um paralelo entre o ponto de vista limitado, com expressividade e verossimilhança – de acordo com o modo como ele vê a escolha de um ponto de vista consistente – e o ponto de vista que muda de rumo ao sabor dos ventos, do modo como delineia Du Maurier em *Trilby*, sem preocupação com a coerência lógica e a intensidade de efeitos. No dia que antecedeu a estreia de *Guy Domville*, no entanto, nenhum método narrativo era capaz de reproduzir a agonia vivida por Henry, e o autor implícito de *Author, Author* penetra na consciência do protagonista para revelar ao leitor o que se passa no seu íntimo:

¹⁴² A antítese deste método encontrava um exemplo perfeito em *Trilby*, onde o narrador-autor, à maneira de Thackeray, ia tirando os fantoches da caixa, começava a manipulá-los e dizia ao leitor, com sua voz confiante e reflexiva, exactamente o que todos eles estavam a pensar a cada momento, atribuindo-lhes notas pelos seus bons e maus motivos, não fosse o público ter de fazer, por seu lado, algum esforço de interpretação. (LODGE, 2004, p. 257).

But when he [Henry] looked back later on the day which seemed, as he lived it, the longest he had ever known, he felt that neither of these narrative methods, and certainly not the one he himself favoured, would do satisfactory justice to the ironies, the follies, the enigmas, the queer conjunctions and coincidences of those hours, especially the later ones, after darkness fell. He moved through them in a kind of trance, his thoughts a confused mixture of hopes and fears and reverie, with no knowledge of what was happening in the place that concerned him most. It was only afterwards that he was able to piece together the whole story from what other participants told him – Alexander and other actors, his friends in the audience, and persons who were unknown to him at the time, whom he only met months or years later, or whose memories of the occasion were passed on to him at second hand by mutual acquaintances, or unexpectedly encountered in memoirs and biographies long after the event. In retrospect he was aware that as he crossed and recrossed the space between The Vere Gardens and Piccadilly during that interminable Saturday, as he sat at his desk in his study, while dusk thickened outside the window, writing letter after unnecessary letter, as he sat in the Theatre Royal Haymarket with the laughter of the audience breaking in waves over his inattentive head – while this story, with its drastically limited point of view, was proceeding, other connected stories were in progress, other points of view were in play, at the same time, in parallel, in brackets as it were.¹⁴³ (LODGE, 2004, p. 230-231).

A partir desse momento, no enredo de *Author, Author*, o narrador, dono do discurso de primeira ordem, é desmembrado em dois narradores distintos, ambos de terceira pessoa: um deles se junta a Henry e acompanha seus passos, suas ações, o movimento do fluxo dos seus pensamentos e suas apreensões; e, o outro se instala no St James's e observa toda a movimentação das pessoas, o cenário, a plateia, os atores, enfim, tudo o que acontece lá. Até então, o narrador encadeou a história, explorou a corrente de pensamentos do protagonista e seus momentos de introspecção e autoavaliação, fez reflexões metaficcionalis acerca de estratégias narrativas usadas na prosa de ficção, e, além disso, intermediou os diálogos, sem

¹⁴³ Porém, quando relembra aquele dia [dia/noite de estreia de *Guy Domville*] que lhe pareceu, ao vivê-lo, o mais longo de sua vida, sentia que nenhum destes métodos narrativos, e certamente não aquele que ele próprio preferia, poderiam fazer jus de forma satisfatória às ironias, loucuras e enigmas, e às bizarras conjunturas e coincidências daquelas horas, em especial as últimas, depois de a noite cair. Atravessou-as numa espécie de transe, com os pensamentos enleados num misto de esperança, medos e devaneio, sem saber o que estava a acontecer no lugar que para ele, naquele momento, era o mais importante. Só muito depois é que ele foi capaz de reconstruir toda a história a partir do que os outros participantes lhe contaram – Alexander e os outros actores, os amigos sentados na plateia e pessoas que ele não conhecia na altura, que só veio a conhecer meses ou anos mais tarde, ou cuja memória dessa ocasião lhe foi passada em segunda mão por amigos comuns ou inesperadamente encontrados em memórias e biografias muito tempo depois do acontecimento. Em retrospectiva, ele tinha consciência de que, enquanto atravessava e tornava a atravessar os De Vere Gardens e Piccadilly nesse interminável sábado, enquanto estava sentado à secretária no escritório, enquanto o crepúsculo se adensava lá fora e ele escrevia, desnecessariamente, carta atrás de carta, enquanto estava sentado no Theatre Royal Haymarket com as gargalhadas dos espectadores a explodirem em ondas por cima de sua cabeça distraída – enquanto esta história, a sua história, com o seu ponto de vista drasticamente limitado, ia avançando, outras histórias surgiam, e outros pontos de vista, e se desenrolavam ao mesmo tempo, em paralelo, como se entre parênteses. (LODGE, 2005, p. 257-258).

deixar muito clara essa segunda voz – que estamos chamando de voz autoral. De agora em diante, essa bipartição do narrador é evidente.

Haveria, no entanto, um problema com esses dois planos narrativos: aquele que está fixo no St James's escolhe a consciência da atriz Elizabeth Robins para explorar, além de toda a movimentação do teatro. Aquele que mostra os movimentos físicos de Henry, não é capaz de captar a agitação da sua mente em constante mobilidade. Daí a importância do narrador, reproduzindo de forma ordenada, por meio do discurso indireto e do discurso indireto livre o que está no mais íntimo do protagonista, com propriedade, e da atriz, por consequência.

David Lodge (2002, p. 205), no ensaio “Henry and the Movies”, entre outros assuntos, trata das dificuldades encontradas pelos produtores cinematográficos em reproduzir a corrente de pensamentos das personagens construídas com base nos romances de James. Referindo-se a *O Retrato de uma senhora*, por exemplo, ele diz:

James's dialogue is faithfully reproduced in the film, but there is no way the actors in the film could convey the content of Isabel's [Isabel Archer, the protagonist] unvoiced thoughts or those she imputes to Gilbert Osmond in the text.¹⁴⁴

Mais adiante, agora se reportando à adaptação do romance *The Bostonians* para o cinema, Lodge (2002, p. 207) menciona Verena Tarrant, a heroína, e afirma que:

In the film we have no way of knowing exactly what either woman [Verena/Olive] is thinking at this or any other point in the whole sequence, which is almost entirely silent, without dialogue, interior monologue, or even music.¹⁴⁵

A partir do momento em que o sujeito da enunciação aponta na direção desse duplo narrador, ele anuncia uma forma diferente de narrar. Assim, a história que se desenrola no St James's aparece entre colchetes para que o leitor tenha oportunidade de acompanhar a opinião do narrador e o modo de ver a estreia de *Guy Domville* e os seus desdobramentos, por todos os presentes, desde as

¹⁴⁴ Os diálogos de James são fielmente reproduzidos no filme, mas não há, absolutamente, nenhum meio de os atores reproduzirem o conteúdo dos pensamentos não ditos por Isabel Archer ou daqueles que ela atribui a Gilbert Osmond, no texto.

¹⁴⁵ No filme não há meios de saber exatamente o que cada uma das mulheres [Verena/Olive] está pensando neste ou naquele ponto da sequência, em que predomina o silêncio, sem diálogo, monólogo interior ou música.

celebridades – por intermédio do olhar da senhorita Robins – até as pessoas mais humildes que compravam os ingressos baratos, sem uma visão privilegiada do palco, apenas para estarem perto de Alexander – ator muito popular na Inglaterra do final do século XIX – sem se importarem com quem era o autor e qual era a peça apresentada. É curioso que essa ideia do uso de colchetes na narrativa pode, também, remeter o leitor a algo que está pendente de resolução, em suspenso. Torna-se ainda mais instigante, quando pensamos que Henry não estava lá para presenciar o que acontecia no St James's naquele momento, então, para o protagonista de *Author, Author*, tudo aquilo que é relatado pelo narrador está realmente pendente, uma vez que ele não tem como conferir se as palavras do narrador são totalmente confiáveis ou não. O estado psicológico de Henry e os seus movimentos físicos, no entanto, são reproduzidos pelo narrador de maneira direta, como se acontecessem naquele momento, no presente da narrativa.

Para exemplificar essa maneira peculiar de ver retrospectivamente e tratar da estreia de *Guy Domville*, transcreveremos a ideia principal que permeia cada um desses fragmentos: no St James's, Alexander se depara com um telegrama que o deixa atordoado.

[Alexander slowly read out the words pasted to the slip of paper: 'WITH HEARTY WISHES FOR A COMPLETE FAILURE TONIGHT.'

'Good God!' Shone [Alexander's secretary] exclaimed. 'Who sent it?'

'There is no name,' Alexander said, passing him the telegram.

[...]

He [Shone] reported his findings to Alexander. 'Apparently two ladies sent the wire. They gave no names of course. The girl in the cage queried the wording, but they insisted it was correct.'

[...]

[Alexander said:] 'They could be actresses with a grudge, one of them anyway. Somebody I turned down at an audition perhaps.'

[...]

'I want you to keep this to yourself, Bob,' Alexander said at length. 'Not a word to the cast, and whatever you do don't mention it to James. The man is already a complete bag of nerves.'] ¹⁴⁶ (LODGE, 2004, p. 231-233)

¹⁴⁶ [Alexander começou a ler as palavras coladas à tira de papel muito devagar: <<COM VOTOS SINCEROS DE UM FRACASSO TOTAL PARA ESTA NOITE.>>

– Meu Deus! – exclamou Shone. – Quem mandou isso?

– Não está assinado – disse Alexander, passando-lhe o telegrama para a mão.

[...]

[Shone] comunicou a Alexander o que tinha apurado. – Aparentemente foram duas senhoras que mandaram o telegrama. Não deixaram os nomes, claro. A funcionária até estranhou a mensagem, mas elas insistiram que estava correta.

[...]

– Podiam ser atrizes ressentidas, uma delas pelo menos. Talvez alguém que eu recusei uma audição.

[...]

Henry, ainda em seu escritório, escreve cartas de agradecimento aos amigos que mostram parte de seu estado apreensivo:

To Minnie Bourget he wrote: 'It is five o'clock in the afternoon and at 8:30 this evening *le sort en est jeté* – my poor little play will be thrown into the arena – like a little white Christian virgin to the lions and tigers.'

[...]

At six thirty, in full evening dress, he [Henry] sat down in the dining room to eat [...], tucking a large napkin into the neck of his shirt to protect its starched front. The phrase, 'the prisoner ate his last meal ...' crossed his mind.

[...]

[...] if he [Henry] left at 7:15, or just before, that should allow ample time to get to the Haymarket for eight. There was no curtain-raiser to *An Ideal Husband*, because it was a four-acter. Fortunate Wilde! He [Henry] was not in favour of curtain-raisers – if they were very good they could make the main play seem disappointing, and if they were very bad they could put the audience into a disgruntled mood. [...] his own play, the action of which divided naturally into three acts, had had to be cut to the bone to avoid an over-long evening. It was the intrusion of such purely institutional considerations that made the theatre such an infuriating medium for an artist to work in.¹⁴⁷ (LODGE, 2004, p. 232-234).

No teatro St James's as pessoas se aglomeram para comprar os ingressos restantes, mais baratos, e sentar-se nas últimas filas da plateia, sem uma vista privilegiada do palco.

[A cheer went up as the doors to the gallery entrance were opened and the crowd surged forward. [...] Grumbling, joking, jostling, they climbed the four flights of uncarpeted stairs to the 'gods', hurrying to claim the best seats.]¹⁴⁸ (LODGE, 2004, p. 235).

– Quero que guardes isto para ti, Bob – disse por fim Alexander. – Nem uma palavra ao elenco e muito menos ao James. O homem está uma pilha de nervos.] (LODGE, 2005, p. 259-260).

¹⁴⁷ A Minnie Bourget escreveu: <<São cinco horas da tarde e às 8h30 desta noite *le sort en est jeté* – a minha pobre peçazita vai ser atirada para a arena – como uma jovem virgem cristã atirada aos leões e aos tigres.>>

[...]

Às seis e meia, já vestido a rigor, sentou-se na sala de jantar para comer [...], enfiando um grande guardanapo no colarinho para proteger o peitinho engomado. Veio-lhe à cabeça a frase <<o prisioneiro comeu a sua última refeição ...>>

[...]

[...] se [Henry] saísse de casa às 7h15, ou um pouco antes, isso dar-lhe-ia tempo de sobra para estar no Haymarket Theatre às oito. Como *O Marido Ideal* tinha quatro actos, não havia peça de abertura. Wilde era um felizardo! Henry não era a favor de peças de abertura – se fossem muito boas, podiam ofuscar a peça principal e, se fossem muito más, podiam predispor negativamente os espectadores. [...] sua própria peça, cuja acção se dividia naturalmente em três actos, tivera de ser desbastada até ao osso para evitar um espetáculo demasiado longo. Era a intrusão destas e outras considerações institucionais que tornava o teatro um meio de comunicação tão exasperante para um artista. (LODGE, 2005, p. 259-261).

¹⁴⁸ Toda a gente aplaudiu quando as portas de acesso à galeria se abriram, e a multidão entrou de roldão. [...] entre resmungos, dichotes e empurrões, as pessoas lá subiram os quatro lances de escadas sem passadeira até ao <<galinheiro>>, correndo para apanhar os melhores lugares. (LODGE, 2005, p. 262).

Em casa, Henry dá os últimos retoques na vestimenta, coloca as luvas e o chapéu e despede-se do criado:

‘Good evening, then.’

‘Good evening, sir,’ said the man [the servant] holding open the front door of the apartment. ‘I trust it will be a very enjoyable one.’¹⁴⁹ (LODGE, 2004, p. 236).

Henry chega ao Haymarket e, embora esteja ali de corpo presente, os seus pensamentos estão no St James’s e no que deveria estar acontecendo lá naquele momento.

Field’s farce [the curtain-raiser of *Guy Domville*] would be under way by now, and the last cabs and carriages would be pulling up outside the St James’s with those members of the audience, the most affluent and sophisticated, who had chosen to omit the curtain-raiser.¹⁵⁰ (LODGE, 2004, p. 238).

No St James’s, H. G. Wells, crítico da revista *Pall Mall Gazette*, George Bernard Shaw, do *The Saturday Review*, Emma e George Du Maurier, William Norris, John Singer Sargent, Florence Bell, Elizabeth Robins, Edmund Gosse, Florence Alexander e Philip Burne-Jones são algumas das celebridades que acabam de chegar.

No Teatro Haymarket:

From the very opening lines of *An Ideal Husband* he [Henry] knew he had made a mistake in coming to see it. He couldn’t enter into the spirit of the piece, he couldn’t respond to the jokes, and he couldn’t follow the plot, because his thoughts were elsewhere, with another play – or at least half of his thoughts were, or all his thoughts for half the time. It was as if he were receiving information from two sources at once, only one of which really interested him. He heard the words spoken by the actors, he recognized them as English, [...] but they made no immediate sense to him – only by a laborious effort of recapitulation, putting aside the mental images of his own play (on which the curtain would be rising, at any moment), could he recall a line of Wilde’s and understand why it might have been thought funny, by which time the dialogue had moved on and he was still more at sea.¹⁵¹ (LODGE, 2004, p. 239-240).

¹⁴⁹ – Então boa-noite.

– Boa noite, senhor – disse o criado, segurando a porta para ele passar. – Tenho a certeza de que vai correr tudo muito bem esta noite. (LODGE, 2005, p. 263).

¹⁵⁰ A farsa de Field [peça de abertura de *Guy Domville*] já devia estar bastante adiantada a esta hora, e os últimos fiacres e carruagens estariam a parar à porta do St James’s, com aqueles espectadores mais ricos e sofisticados, que tinham optado por não assistir à peça de abertura. (LODGE, 2005, p. 265).

¹⁵¹ Bastaram as primeiras frases d’*O Marido Ideal* para ele [Henry] perceber que tinha sido um erro ter vindo. Não conseguia entrar no espírito da peça, não conseguia achar graça aos ditos espirituosos e não conseguia acompanhar a intriga pois os seus pensamentos estavam noutra sítio, numa outra peça, ou pelo menos metade dos seus pensamentos, ou a totalidade dos pensamentos durante metade do tempo. Era como se estivesse a receber informação de duas

É esse o modo como o leitor recebe as informações do que se passa em ambos os teatros: são duas fontes distintas, dois planos narrativos, dois narradores, ou melhor, um único narrador que se desdobra. É possível pensar em duas câmeras instaladas em dois lugares diferentes, transmitindo as cenas simultaneamente, num programa de televisão ao vivo. Mas, se considerarmos duas câmeras, como reproduzir as manifestações de monólogo interior? As câmeras, apenas, não são suficientes para mostrar os movimentos de fluxo de consciência, as atividades psicológicas que espelham os conflitos internos da personagem. E o mais complexo desses conflitos, é que Henry gostaria de assistir à própria peça, mas, por força das circunstâncias está em outro lugar e tenta não se distanciar de *Guy Domville*.

No St James's Theatre:

[The orchestra struck up again, a quieter strain to introduce the first act, and the audience fell expectantly silent. Arnold Bennett took out his notepad and pencil. The curtain rose and a little murmur of approval ran around the auditorium. He wrote in shorthand in his notebook: '*Excellent set, old garden, very pretty, flowers look real.*' [...] He [Bennett] greatly admired, even if he did not always enjoy, Henry James's novels and stories, and regarded him as a supreme technician in the art of fiction, [...].]¹⁵² (LODGE, 2004, p. 240-241).

No Haymarket:

He [Henry] thought of walking out of the theatre – since he has seated at the end of a row it would be simple enough – but where could he go? [...] There was nothing for it but to grit his teeth and try to concentrate on the piece being played before him. [...] Meanwhile the first act of *Guy Domville* would have begun. Picturing the scene, [...] – he [Henry] realized that the St James's was the only place where now – now that it was too late – he wanted to be! What a fool he was!¹⁵³ (LODGE, 2004, p. 241-242).

fontes em simultâneo, sendo que só uma delas lhe interessava realmente. Ouvia as palavras que os actores diziam, reconhecia-as como inglês [...] mas para ele não faziam sentido logo de imediato, e só por um laborioso processo de recapitulação, depois de por de lado as imagens mentais da sua própria peça (que estava prestes a começar), conseguia recordar de uma das deixas de Wilde e perceber porque razão ela poderia ter tido graça, mas num momento em que o diálogo já tinha prosseguido, o que o deixava ainda mais perdido. (LODGE, 2005, p. 267).

¹⁵² [A orquestra começou de novo, num tom mais suave, para abrir o primeiro acto, e os espectadores mergulharam num silêncio de expectativa. Arnold Bennett tirou do bolso o bloco de notas e o lápis. O pano subiu e um vago murmúrio de aprovação percorreu a sala. Estenografou no bloco: <<*Cenário magnífico, jardim antigo, muito bonito, flores parecem verdadeiras.*>> [...] Ele [Bennett] era um grande admirador, embora nem sempre um grande leitor, dos romances e dos contos de Henry James, e considerava-o um técnico supremo da arte de ficção, [...].] (LODGE, 2005, p. 268).

¹⁵³ [Henry] Pensou em sair do teatro – uma vez que estava sentado no extremo de uma fila, seria bastante simples – mas para onde havia de ir? [...] Não havia nada a fazer senão aguentar e tentar concentrar-se na peça que se desenrolava à sua frente. [...] Nesta altura, o primeiro acto de *Guy Domville* já tinha começado. E então, ao imaginar a cena, [...] percebeu que agora, agora

No St James's o primeiro ato de *Guy Domville* chega ao fim. Embora o número de amigos de Henry presentes no teatro fosse grande, os aplausos foram muito fortes e espontâneos, de maneira que não poderiam ser atribuídos apenas aos amigos e pares. Isso significa que o contentamento se deu de uma maneira geral, inclusive entre as pessoas menos entendidas em teatro.

[She [Elizabeth Robins] was a great admirer of Henry as a novelist and critic, and felt privileged to call herself his friend, but [...] in the deepest recesses of her heart she doubted whether he really had the dramatic gift. The plays he read to her or showed to her in various stages of composition were always in principle performable – the plots were well-constructed, the dialogue easy on the ear – but they lacked something which she could best describe as a real passion for the theatre as a medium of artistic expression. He was fascinated by it, but at the same time he despised it, and brought to it only his second-best ideas (often they were second-hand too).]

[...] But the first act of *Guy Domville* made her doubt her own judgment. [...] The elegance of Henry's language, which sometimes made his lines seem stilted and artificial, seemed appropriate to the period of the action, and the action itself was intriguing. [...].

'Well, that was delightful, I must say,' said George Du Maurier to Emma as the lights in the auditorium were turned up to their full brilliance, and the applause faded to be replaced by a hum of conversation. [...]

Moving up the aisle in the slow-moving stream they ran into Tom Guthrie, known to readers of *Punch* as the humorist 'F. Anstey'.

'Hallo, Du Maurier. What d'you make of it?'

'I think it's a very distinguished piece of dramatic writing.'

'Yes, it's distinguished, all right. But caviare to the general, I fear – there was a good deal of coughing behind me in the pit.' ¹⁵⁴ (LODGE, 2004, p. 242-244).

que era tarde de mais o St James's Theatre era o único lugar onde queria estar! Que idiota fora! (LODGE, 2005, p. 269).

¹⁵⁴ [Ela [Elizabeth Robins] era uma grande admiradora de Henry, como romancista e crítico, e sentia que era um privilégio poder dizer-se sua amiga, mas [...] duvidava no mais fundo do seu ser que ele tivesse realmente talento de autor dramático. As peças que ele lhe lia ou lhe mostrava em várias fases de composição eram sempre, em princípio, representáveis – os enredos eram bem construídos, o diálogo agradável ao ouvido – mas faltava-lhe alguma coisa que ela poderia descrever como uma verdadeira paixão pelo teatro como meio de expressão artística. Se por um lado se sentia fascinado pelo teatro, por outro, desprezava-o e só lhe oferecia ideias de segunda escolha (e muitas vezes também de segunda mão). [...].

Porém, o primeiro ato de *Guy Domville* fê-la duvidar do seu próprio julgamento. [...] A elegância da linguagem de Henry, que por vezes dava às suas frases um ar pomposo e artificial, parecia apropriada para a época em que se desenrolava a acção, e a própria acção era intrigante. [...]

– Bem, tenho de reconhecer que estou encantado – disse George Du Maurier a Emma quando as luzes voltaram a iluminar a sala com todo o seu esplendor, e os aplausos esmoreciam e eram substituídos pelo zumzum das conversas.

[...]

Quando subiam a coxia ao ritmo da lenta procissão, encontraram Tom Guthrie, conhecido dos leitores da *Punch* como o humorista <<F. Anstey>>.

– Olá, Du Maurier. Que te pareceu?

– Acho que é uma refinada peça de escrita dramática.

– Sim, lá refinada é, sem dúvida. Mas receio que sejam pérolas a porcos ... ouvi muitas tossidelas lá para trás. [...]] (LODGE, 2005, p. 270-272).

Entretanto, o que se pode observar no andamento da narrativa é que a satisfação do público mais ingênuo não é da mesma ordem daquela das pessoas mais cultas. Ao que parece, enquanto estas vão ao teatro para apreciar os recursos utilizados pelo dramaturgo para causar esse ou aquele efeito na plateia, a interpretação dos atores, a adequação do figurino e dos diálogos à época em que a história acontece, o público *literariamente iletrado*, para usar a terminologia de C. S. Lewis, vai ao teatro para sair de casa, ter a oportunidade de ver aquele ator ou aquela atriz que está na mídia e que lhe agrada de algum modo.

[The patrons in the gallery and the pit were somewhat less enthusiastic about the first act than those in the stalls and lower boxes. They would have liked more action and less talk, and some of the talk had been obscure to them. [...] The women ate oranges and cakes that they had brought with them in brown paper bags, and passed bottles of ginger beer to each other. Most of the men went out in search of stronger refreshment, and returned in a merrier mood, hoping for more robust entertainment in the second act.]¹⁵⁵ (LODGE, 2004, p. 242-247).

Ainda no St James's, Elizabeth Robins percebe que o segundo ato não será bem aceito como o primeiro, assim que a cortina se abre. No desenrolar dos fios narrativos de *Author, Author*, é como se o narrador-autor penetrasse no íntimo da senhorita Robins e fosse capaz de ouvir e interpretar os seus pensamentos mais recônditos:

[It was a fatally misconceived way to begin the second act, with two characters unfamiliar to the audience, and only briefly referred to in the first, having to remind each other of things that had happened in the past which they both knew very well but the audience didn't. There was an epidemic of coughing throughout the theatre, much more noticeable than before, which was a sure sign of impatience and inattention. The actors heard it of course, and were unsettled by it. Mrs Edward Saker in particular showed signs of nerves in the part of Mrs Domville. She was wearing an elaborate crinoline dress, [...] and a very extraordinary hat. [...] There was more suspense in the audience about the next movement of the hat than about the development of the plot. How was it secured? Would it tip forward? Would it fall off?]¹⁵⁶ (LODGE, 2004, p. 248).

¹⁵⁵ [Os espectadores no galinheiro e na segunda plateia mostravam-se um pouco menos entusiasmados com o primeiro acto do que os que estavam sentados na primeira plateia e nos camarotes de primeira. Teriam gostado de ver mais ação e menos conversa, e algumas das falas tinham sido obscuras para eles. [...] As mulheres comiam laranjas e bolos que tinham trazido em cartuchos de papel pardo, e passavam garrafas de cerveja de gengibre de umas para as outras. A maior parte dos homens saiu em busca de bebidas mais fortes, e regressaram mais bem dispostos, na expectativa de o segundo acto lhes proporcionar um divertimento mais consistente.] (LODGE, 2005, p. 270).

¹⁵⁶ [Era um erro fatal começar assim o segundo acto, com duas personagens desconhecidas dos espectadores, e apenas referidas de passagem no primeiro acto, que lembravam um ao outro coisas acontecidas no passado e que ambos conheciam muito bem, mas não o público. Uma

Nesse fragmento, é como se o leitor estivesse ouvindo a voz dos pensamentos de Elizabeth Robins. Essa voz forma uma mistura homogênea com a voz do narrador que nos transmite, de forma ordenada, esses pensamentos. Todavia, as considerações a respeito do chapéu e do vestido da senhora Domville vêm diretamente da senhorita Robins, como se ela estivesse pensando alto, de forma audível ao leitor. A atriz percebe as pessoas cochichando, rindo e de repente uma voz grita: *'Where did yer get that 'at?'*¹⁵⁷, então o riso foi geral e, se havia sobrado algum resto de ilusão dramática, ela quebrou-se nesse momento. (LODGE, 2004, p. 248). Os amigos e pares de Henry aplaudiram calorosamente ao fim do segundo ato, mas aquela boa impressão causada pelo primeiro ato esvaiu-se completamente.

Enquanto isso, no Haymarket, o narrador captura o movimento dos pensamentos de Henry e interpreta-os.

A good many people beside himself stayed in their seats at the third interval. He [Henry] glanced at his watch. Ten past ten. The third and last act of *Guy Domville* would soon be starting. [...] Suppose he were to get up and leave now, hurry over to the St James's and slip into the back of the stalls to watch it? [...] He had better stick to his original plan. *Guy Domville* would end at about eleven. He would leave *An Ideal Husband* at a quarter to the hour, whether it was over or not, and *tant pis* if he caused a disturbance in the process.¹⁵⁸ (LODGE, 2004, p. 251-252).

No St James's, Elizabeth Robins acredita que o terceiro ato poderia salvar a peça do malogro:

[The curtain rose on a quite exquisite set, a parlour so comfortable and elegant and perceptibly solid that one would have been glad to live in it oneself. [...] The actors [...] began to win back the audience's sympathetic interest. [...] George Alexander still struggling to recover his poise after the

epidemia de tosse assolou o teatro, muito mais audível do que antes, um sinal inequívoco de impaciência e desatenção. Claro que os actores também a ouviram, e ficaram perturbados. Mrs. Edward Saker, em particular, mostrou-se muito nervosa no papel de Mrs. Domville. Estava com um complicado vestido de crinolina, [...] completado com um chapéu muito extravagante. [...] Os expectadores estavam mais atentos ao movimento seguinte do chapéu do que ao desenrolar da peça. Como é que ela o segurava? Será que ia cair-lhe pela cara? Cair ao chão?] (LODGE, 2005, p.275-276).

¹⁵⁷ <<Ond' arranjust'o chapéu?>> (LODGE, 2005, p. 276).

¹⁵⁸ Muitas pessoas além dele permaneceram nos lugares no terceiro intervalo. [Henry] Olhou para o relógio. Dez e dez. O terceiro e último acto de *Guy Domville* devia estar a começar. [...] E se ele se levantasse, saísse agora, corresse para o St James's e se sentasse na última fila da plateia a ver como estava a correr? [...], o melhor era manter-se fiel ao plano original. *Guy Domville* acabaria por volta das onze. Ele sairia d'O *Marido Ideal* um quarto de hora antes, tivesse ou não acabado a peça, e, se a sua saída interferisse com a apresentação, *tant pis*. (LODGE, 2005, p. 279).

traumas of the second act, was mannered in his gestures and strained his diction. [...] but the gallery and the upper boxes had lost all interest and belief in the story. [...] The atmosphere in the theatre was turning ugly.¹⁵⁹ (LODGE, 2004, p. 252-253).

No teatro Haymarket, nem bem as cortinas tinham descido, Henry deixou o teatro. Atravessou a rua e seguiu em direção ao St James's, avaliando a peça de Wilde em relação a *Guy Domville*:

What a cynical play! The ideal husband a swindler and a hypocrite, whom his priggish wife had to forgive only because she had compromised herself. And he was supposed to be a Minister of the Crown. The ending might have been justified in a bitter satire on political corruption, but the audience loved it. [...] If *An Ideal Husband* was the kind of thing that pleased the contemporary West End audience, then *Guy Domville* with its old-fashioned manners and decorous language, its morally fastidious hero and suffering, reticent heroine, its genuine ethical dilemmas and final endorsement of self-sacrifice and renunciation, certainly wasn't. Although over the last days and hours he [Henry] had made himself almost ill with anxiety, it was only now that he really believed in the possibility of failure, and he continued on his way at a slower pace, his heart heavy with foreboding.¹⁶⁰ (LODGE, 2004, p. 253-254).

Tal como o excerto que, anteriormente, nos transmitiu os pensamentos em voz alta da senhorita Robins, agora são os pensamentos de Henry que nos chegam misturados à voz narrativa de *Author, Author*. Desde a exclamação que abre esse fragmento – “What a cynical play!” – até as observações acerca da peça de Wilde chegam ao leitor como se Henry estivesse pensando em voz alta a ponto de o leitor poder ouvi-lo.

Mikhail Bakhtin (V. N. Volochínov) (2010, p. 154) menciona que a maior falha daqueles que pesquisaram as formas de transmissão do discurso de outrem esteve pautada na dissociação desse discurso do contexto narrativo. Para ele, as pesquisas

¹⁵⁹ [O pano subiu revelando um cenário deslumbrante, um salão tão confortável, elegante e aparentemente tão palpável e tão real que qualquer pessoa gostaria de o habitar. [...] Os actores [...] começaram a reconquistar o interesse e a empatia dos espectadores. [...] George Alexander, ainda a lutar para recuperar a pose depois do trauma do segundo acto, estava afectado nos gestos e tenso na dicção. [...] mas a galeria e os camarotes de segunda e de terceira tinham perdido o interesse e a confiança na história. [...] O ambiente no teatro estava a ficar feio.] (LODGE, 2005, p. 279-280).

¹⁶⁰ Que peça cínica e despidorada! O marido ideal um vigarista e um hipócrita a quem a snobe da mulher teve de perdoar só porque também ela estava comprometida. E era ele ministro. O fim talvez fosse aceitável numa sátira mordaz à corrupção política, mas a peça era essencialmente uma comédia sentimental. E eles adoraram – o público adorou. [...] Se *O Marido Ideal* era o género de coisa que agradava ao público actual de West End, então *Guy Domville*, com suas maneiras retrógradas e linguagem decorosa, os escrúpulos morais e o sofrimento do herói, as hesitações da heroína, os seus dilemas éticos reais e o apelo final à renúncia e ao auto-sacrifício, não o era com certeza. Apesar de nos últimos dias e horas ele [Henry] quase ter ficado doente de ansiedade, só agora acreditava realmente na possibilidade de um fracasso, e percorreu o resto do caminho em passo mais lento, com o coração carregado de maus presságios. (LODGE, 2005, p. 281).

deviam se apoiar na interação dinâmica entre o discurso a transmitir (discurso de outrem) e o discurso que serve de veículo para a transmissão do discurso de outrem. “[...] O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica.”

Ele chama de primeira orientação o dinamismo da interorientação entre o discurso narrativo e o discurso citado. Denomina de *estilo linear* essa estratégia narrativa, que tem como função criar contornos claros em volta do discurso citado.

[...] Nos casos em que existe completa homogeneidade estilística de todo o texto (o autor e suas personagens falam a mesma língua), o discurso construído como sendo o de outrem atinge uma sobriedade e uma plasticidade máximas. (BAKHTIN, 2010, p. 156).¹⁶¹

Na sequência Bakhtin aborda a segunda orientação que segue na direção contrária à primeira:

[...] A língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. Podemos chamar esse estilo de transmissão do discurso de outrem o *estilo pictórico*. (BAKHTIN, 2010, p. 156).

Diante do posicionamento do crítico russo é possível afirmar que em *Author, Author*, nas duas situações mencionadas, há a predominância do *estilo pictórico* aludido por Bakhtin. Na primeira delas, o apagamento das fronteiras se dá entre o discurso do narrador e o discurso interiorizado de Elizabeth Robins em relação à encenação de *Guy Domville*. Na segunda, a diluição dos limites entre o discurso citado e o discurso do narrador acontece nas reflexões do protagonista a respeito de *An ideal husband*.

Embora a avaliação que Henry faz da peça de Wilde seja dura do ponto de vista da moral, dos dilemas éticos, do decoro da linguagem e, sobretudo, da renúncia ao amor por uma causa mais nobre – a dedicação à vida religiosa –, ele admite o fracasso da própria peça. É possível que, nesse momento, ele tenha percebido a impossibilidade de transportar para o teatro o mesmo discurso

¹⁶¹ BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV, V. N.). Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas: tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de: LAHUD, Michel e VIEIRA Yara Frateschi, com a colaboração de WISNIK, Lúcia Teixeira e CRUZ, Carlos H. D. C. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 145-203. *Marksizm i filosofija jazyka*.

requintado da prosa de ficção, uma vez que o público – a menos que tenha lido a peça e se familiarizado com ela antes de assisti-la – não consegue voltar para repensar aquilo que foi dito ou encenado. Se os espectadores fizerem isso, fatalmente vão perder as partes que se seguem e ficarão ainda mais perdidos. Foi mais ou menos isso que aconteceu a Henry, não pela incapacidade de acompanhar o andamento da peça de Wilde e sim por estar com os pensamentos em outro lugar, sem poder se entregar completamente ao espírito de *An Ideal Husband*.

No St James's, *Guy Domville* encaminha-se para o final:

[For most of author's friends in the audience, it could not come too soon – they longed for it to be over, for the wretched actors to be put out of their misery, for the snipers in the gallery to be deprived of their target, and for their own discomfort to be relieved. 'Please God, let it end soon,' Elizabeth Robins prayed silently, and she willed the actors to quicken their pace. But some perverse impulse seemed to make Alexander do the opposite, [...]. It should of course have been his big theatrical moment, when Guy Domville finally renounced the world in favour of higher things, [...] but the spell had been irretrievably broken long before. [...] There was one phrase in particular, '*the last of the Domvilles*', that had been uttered several times throughout the play, and frequently in the final act, and when Alexander solemnly enunciated it yet again, with a new, heavy emphasis, at the beginning of his long final speech – '*I'm the last, my lord, of the Domvilles*' – a voice called out loudly from the gallery: 'And it's a bloody good job y' are!']¹⁶² (LODGE, 2004, p. 254).

De acordo com o narrador desdobrado que está no encalço do protagonista, Henry chega ao St James's no tempo exato do final de *Guy Domville*.

He [Alexander] caught sight of Henry across the stage, where the other two actors were exchanging their final lines. [...] Then the curtain came down, and there was the sound of applause such as he had never heard before. It was loud, and long, but mixed in with the sound of clapping were other noises, shouts and yells and whistles that might have expressed enthusiasm or might have been the ejaculations of an angry mob for all he could tell. [...] There was a storm of applause which sounded genuinely warm and lasted for two or three minutes. And then with unspeakable relief he [Henry] heard

¹⁶² [No palco, *Guy Domville* arrastava-se para o final, que, para a maior parte dos amigos do autor entre a assistência já devia ter chegado. Ansiavam pelo fim da peça, que os pobres actores se libertassem do seu sofrimento, que os atiradores furtivos na galeria não acertassem no alvo, e que o seu próprio constrangimento terminasse. – Por favor, meu Deus, faz com que acabe depressa – pediu em silêncio Elizabeth Robins, fazendo força para os actores se despacharem. Porém parecia que um impulso perverso levava Alexander a fazer o contrário, [...]. Deveria ter sido, claro está, o seu grande momento de teatro, aquele em que Guy Domville finalmente renunciava a este mundo para se dedicar a coisas mais sublimes, [...] mas o feitiço tinha sido irremediavelmente quebrado muito antes. [...] Houve uma frase em particular – <<o último dos Domville>> – que tinha sido repetida várias vezes ao longo da peça, sobretudo no último acto, e quando Alexander a proferiu solenemente uma vez mais, agora com pesada e renovada ênfase, no início da sua longa tirada final – <<Eu sou, meu senhor, o último dos Domville>> – uma voz gritou da galeria: – E é bom que sejas mesmo, caramba!] (LODGE, 2005, p. 281-282).

cries of 'Author! Author!' So it had gone well, after all.¹⁶³ (LODGE, 2004, p. 255-256).

Os colchetes adotados pelo narrador para mostrar ao leitor o que acontece no St James's não aparecem nesse fragmento. Isso significa que, embora o episódio se passe dentro do Teatro, ele acontece com Henry. É o protagonista quem vive essa experiência amarga no Teatro, ele é a verdadeira testemunha ocular. Nesse sentido, é possível afirmar que a responsabilidade pela narrativa está a cargo do narrador que está no encalço de Henry. Assim, os colchetes desaparecem, o narrador colocado no St James pelo autor implícito se cala e é esse segundo narrador que vem para o primeiro plano da narrativa.

[Elizabeth Robins immediately saw the danger. The cries of 'Author!' had come first from the gallery, and were then taken up enthusiastically by Henry's friends in the stalls and circle, but the two groups had entirely different motives for wanting to draw him out into the open. The clapping continued. The cries of 'Auth-or! Auth-or!' became more insistent. [...].]¹⁶⁴ (LODGE, 2005, p. 256).

He [Henry] saw Alexander beckoning him, taking a few steps towards the wings with hand outstretched, and an encouraging smile on his face. He took a deep breath, straightened his shoulders, and stepped forward into the dazzle of the footlights. Alexander shook his hand and drew him to the centre of the stage, and as he turned to face the audience . . . as he turned to face . . . as he turned . . .¹⁶⁵ (LODGE, 2004, p. 256).

Nesse excerto, também, os colchetes desaparecem, por oposição ao fragmento anterior, chamando a atenção do leitor para a apreensão de Henry. No fragmento anterior, os colchetes estão presentes para demonstrar a divisão da plateia diante do olhar experiente da senhorita Robins.

¹⁶³ [Alexander avistou Henry do outro lado do palco, onde os outros dois actores trocavam as suas falas finais. [...] E o pano desceu, e os aplausos retumbaram como jamais havia ouvido. A ovação era forte e prolongada, mas no meio dos aplausos distinguiam-se outros ruídos, brados, gritos e assobios que, tanto quanto podia dizer, podiam expressar entusiasmo ou serem as exclamações de uma multidão furiosa. [...] Rebentou uma tempestade de aplausos que pareciam genuinamente calorosos e que durou dois ou três minutos. E depois, com indizível alívio, ele [Henry] ouviu os gritos de <<Autor! Autor!>> Afinal tinha corrido bem. (LODGE, 2005, p. 283).

¹⁶⁴ [Elizabeth Robins pressentiu o perigo. Os gritos de <<Autor!>> tinham chegado primeiro da galeria e sido depois seguidos entusiasticamente pelos amigos de Henry sentados na plateia, camarotes e primeiro balcão, mas os dois grupos tinham motivos inteiramente diferentes para quererem trazê-lo ao palco. Os aplausos continuaram. Os gritos de 'Au-tor! Au-tor!' tornaram-se mais insistentes.] (LODGE, 2005, p. 283-284).

¹⁶⁵ Ele [Henry] viu Alexander fazer-lhe um sinal, dar uns passos em direcção ao palco com a mão estendida e um sorriso encorajador. Respirou fundo, endireitou as costas, e avançou para a luz ofuscante da ribalta. Alexander apertou-lhe a mão e levou-o até o centro do palco, e, quando ele se virou para encarar o público . . . quando ele se virou para encarar . . . quando ele se virou . . . (LODGE, 2005, p. 284).

[As Henry James turned to face the audience, and prepared graciously to bow, a barrage of booing fell from 'the gods' on his defenceless head. 'Boo! Boo! Boo!' There was also some hissing, and jeers and catcalls, but it was the long vowel sound of 'oo' that dominated the cascade of sound. 'Boo! Boo! Boo!' James looked stunned, bewildered, totally unable to understand what was happening, or how to react. He seemed paralysed, canted forward in the act of bowing, his pale plump face and bald brow thrown into relief by the fringe of dark beard and his black evening clothes. [...] His outraged friends and supporters responded with more vigorous applause and cries of 'Bravo!' – which only provoked the boopers to louder efforts. [...] Arnold Bennett wrote in his notebook in shorthand: 'A battle between the toughs and the toffs.'¹⁶⁶ (LODGE, 2004, p. 256).

É curioso que o narrador sempre se refere ao protagonista como Henry e, no momento mais frustrante e humilhante pelo qual a personagem principal de *Author*, *Author* passa, o narrador refere-se a ele como Henry James. Isso nos faz crer que o autor implícito quer que o narrador deixe claro ao leitor que aquilo que está sendo mostrado no romance aconteceu de fato e não foi com um desconhecido qualquer, aquilo sucedeu com o grande romancista Henry James.

Henry sai do palco e fica parado nos bastidores, sem saber para onde ir e o que fazer. Alexander vem para o palco, ergue as mãos em um gesto reprovador e o público se acalma. As pessoas foram saindo, muitas delas aos pares.

Uma avaliação da repercussão da peça é feita por George Bernard Shaw em uma conversa com H. G. Wells, ambos exercendo a função de críticos de teatro, naquele momento. É curioso que o diálogo – discurso direto, com as fronteiras bem sinalizadas, conforme preconizado por Bakhtin para o *discurso linear* – que se segue aparece entre colchetes, como se fosse construído pelo narrador encarregado de mostrar o que se passou no St James's e, agora, apontar para os desdobramentos do fracasso da peça.

['The second act was hopeless,' Shaw said as they walked side by side [...] ' [...] but the first act was charming. And what a pleasure to hear language like that spoken in a London theatre. Henry James uses words like a poet, even though it's written as a prose.'
'But do people actually talk like that?'

¹⁶⁶ [Quando Henry se virou para encarar o público e se preparava para fazer uma vénia com toda a elegância, um dilúvio de apupos vindo do <<galinheiro>> abateu-se sobre a sua cabeça indefesa. – *Buu! Buu! Buu!* – Ouviam-se também alguns assobios, insultos e vaias, mas era o som prolongado da vogal <<uu>> que dominava a cascata de sons. <<*Buu! Buu!*>> James estava atordoado, desorientado, totalmente incapaz de compreender o que se estava a passar ou saber como reagir. Parecia paralisado, inclinado para a frente a meio da vénia, com a cara gorda e lívida e a cabeça calva em destaque devido ao tom escuro da barba e ao traje preto de cerimônia. [...] Os seus amigos e admiradores, indignados, reagiram com aplausos mais vibrantes e gritos de <<Bravo!>> – o que só provocou um recrudescer dos apupos. [...] Arnold Bennett estenografou no seu bloco: <<*Uma batalha entre os pedintes e os pedantes*>>] (LODGE, 2005, p. 284).

‘Did people talk in blank verse in Shakespeare’s day? Shaw retorted. ‘I’m not saying it’s a great play, mind you. It’s flawed, it has its *longueurs*, it deals with a very narrow strip of human life. But it’s written by an artist! Which is more than you can say for nine-tenths of the plays on the West End stage.’

‘Why did they boo it, then?’

‘Twas the people in the gallery who booed, and the pit and the cheap upper boxes. They didn’t understand or appreciate the play – how could they, when they’ve been fed for decades on a diet of crass melodrama and coarse farce? They had no patience with the fine moral scruples of Guy Domville, and when he [Henry] denied them a happy ending by going into the priesthood after all, ‘twas the last straw! The stalls were more respectful, but I doubt if they enjoyed it or understood it any better. A lot of them were Henry James’s friends – too many for his own good, perhaps.]¹⁶⁷ (LODGE, 2004, p. 261).

O narrador que persegue os passos de Henry embrenha-se pela consciência do protagonista de *Author, Author*, seguindo-o de volta para casa, ora convertendo em palavras os seus pensamentos mais íntimos, ora fazendo a sua própria avaliação sobre a desastrosa estreia de *Guy Domville*, numa miscigenação de discursos.

So it was over. He [Henry] had come to the dead end of the Road, the dry bottom of the well, the rock wall at the end of the tunnel. Failure. He had made a bargain with Fate – ‘one more year’ – and Fate had kept him waiting for the full term, kept him clinging hopefully to the rope ladder that led to success, before severing its strands with a single malicious stroke, sending him tumbling into the abyss. His play was a failure – there was no evading that fact. [...] *Guy Domville* had been his last throw of the dice – ‘*le sort en est jeté*’ – and he had lost. He didn’t intend to risk another humiliation like that. The premonition of failure he had experienced as he crossed St James’s Square had not prepared him for being pilloried by a jeering mob in the presence of almost everybody he knew in London.

He [Henry] turned into Piccadilly. A hansom slowed as it overtook him and the driver glanced hopefully in his direction. Should he take it? No, he wanted to walk. He would walk the whole way home, [...]. He was tired, but he wished to be even more tired, totally exhausted so that he would fall asleep as soon as his head touched the pillow. And before that he wanted time to reflect, time to taste the bitter dregs of defeat to the end, to abandon

¹⁶⁷ [– O segundo ato foi um fiasco – disse Shaw quando seguiam lado a lado [...]. – [...] mas o primeiro ato foi encantador. E que prazer ouvir aquela linguagem em um teatro de Londres. O Henry James usa palavras como um poeta, mesmo quando escreve prosa.

– Mas acha que as pessoas falam mesmo assim?

– E acha que as pessoas falavam em verso branco no tempo de Shakespeare? – retorquiu Shaw.

– Não estou a dizer que se trata de uma grande peça, entendamo-nos. Tem falhas, tem os seus *longueurs*, incide sobre aspectos com pouca expressão junto ao público. Mas é escrita por um artista! O que mais do que se pode dizer de nove em cada dez peças que sobem à cena no West End.

– Então porque é que a apuparam?

– Foram os da galeria que apuparam, e os da segunda plateia e dos camarotes da terceira. Não entenderam nem apreciaram a peça... como poderiam se há décadas são alimentados a melodramas crassos e farsas grotescas? Os escrúpulos morais de Guy Domville fizeram-lhes perder a paciência, e quando ele lhes negou um final feliz para seguir a vida religiosa, foi a gota que fez transbordar a taça! A plateia portou-se com mais respeito, mas duvido que tenham gostado ou entendido mais do que os outros. Uma data deles eram amigos do Henry James... talvez até de mais para o bem dele.] (LODGE, 2005, p. 289).

himself to private, solitary misery. For the past hour or more he had felt as if he were coming round from chloroform, numbed but aware that a horrible pain was lurking somewhere just beyond the threshold of consciousness, waiting for him to become fully sensate. Now he confronted it, gripped it, abandoned himself to it.

Alexander, [...] had hinted that no one would be surprised or offended if he cancelled the supper for the actors, but he had insisted on going through with it. [...] Alexander deliberately took a seat at the opposite end of the table from himself, and spoke to him only when the party broke up, about cutting the drinking scene in Act Two. [...] he [Henry] had promised to deliver a revised scene on Monday morning, [...]. He wondered now if he would be able even to glance at the text of the play, let alone revise it, without being overcome with nausea. 'Boo! Boo!'

He [Henry] supposed he would grit his teeth and do it. For the sake of the actors, and for the sake of professional honour, he would make one more, one last 'cut' in his play, already scarred and bleeding from countless wounds of the same kind. He had no illusion that this surgical tinkering would rescue the piece from commercial failure; and even if by some miracle it did, that would not affect his determination never to expose himself again to such a rude rejection as he had experienced that night.¹⁶⁸ (LODGE, 2004, p. 263-265).

Mais adiante, agora na parte IV, de acordo com o enredo de *Author, Author*, o autor implícito faz com que o narrador, aquele que detinha a palavra até então, se desdobre em dois narradores distintos, mas não nos mesmos moldes daquele da noite da estreia de *Guy Domville*. Dessa vez, o desmembramento é de outra ordem:

¹⁶⁸ Estava então tudo acabado. Ele tinha chegado ao fim da estrada, ao fundo do poço sem água, à parede rochosa no fim do túnel. Fracasso. Tinha feito um pacto com o destino – << mais um ano>> – e o Destino tinha-o feito esperar até ao fim do prazo, agarrado com esperança à escada de corda que conduzia ao sucesso, antes de cortar as amarras com um único golpe malévolo, lançando-o no abismo aos trambolhões. A sua peça era um fracasso – não havia como escamotear esse facto. [...] Com *Guy Domville* tinha lançado os dados pela última vez – <<le sort en est jeté>> – e tinha perdido. Não queria arriscar-se a outra humilhação como aquela. A premonição do fracasso que ele tinha sentido ao atravessar St James's Square não o tinha preparado para ser apedrejado por uma multidão enfurecida na pesença de quase toda a gente que ele conhecia em Londres. [...] Virou para Piccadilly. Um cabriolé abrandou ao passar por ele e o condutor lançou-lhe um olhar esperançado. E se o apanhasse? Não, queria andar a pé. Ia fazer o caminho todo a pé, de volta a casa, [...]. Estava cansado, mas queria ficar ainda mais cansado, completamente exausto para adormecer assim que a cabeça pousasse na almofada. E antes disso queria tempo para refletir, tempo para degustar o fel da derrota até o fim, para se abandonar em privado à sua mágoa solitária. Na última meia hora, ou talvez mais, tinha-se sentido como se estivesse a voltar a si após os efeitos do clorofórmio, entorpecido, mas consciente de que uma dor horrível se acoitava algures no limiar da consciência, à espera de que ele recuperasse o uso integral de todos os seus sentidos. E agora confrontava-a, agarrava-a, abandonava-se a ela.

[...] Alexander tinha-lhe dado a entender que ninguém ficaria surpreendido ou ofendido se ele cancelasse a ceia para os atores, mas ele tinha insistido em mantê-la. [...] Alexander sentou-se deliberadamente no extremo oposto da mesa e só falou com ele quando a festa terminou, sobre o corte da cena da bebedeira no segundo acto. Ele [...] tinha-lhe prometido entregar uma cena revista na segunda feira de manhã, [...]. Perguntava-se agora se seria capaz de olhar para o texto, e muito menos revê-lo, sem ser acometido de náuseas. <<Buu! Buu!>>

Certamente iria cerrar os dentes e revê-lo. Em nome dos actores e do brio profissional ia fazer mais um <<corte>>, o último, na sua peça já crivada de cicatrizes e a sangrar de um sem número de feridas semelhantes. Não tinha ilusões de que esta engenharia cirúrgica fosse capaz de salvar a peça do fracasso comercial; e, mesmo que por milagre o conseguisse, isso em nada afectaria a sua determinação de nunca mais se expor a uma rejeição tão brutal como a que tinha sentido esta noite. (LODGE, 2005, p. 291-293).

um dos narradores, em terceira pessoa, continua encaminhando a narrativa, no uso do discurso de primeira ordem, e o outro, em primeira pessoa – numa clara intrusão autoral – reflete acerca de todo o percurso literário de Henry. É como se, a partir desse momento, o fluxo de consciência de Henry cessasse e o narrador-autor olhasse retrospectivamente para toda a trajetória do protagonista, como num filme, passando à sua frente. É digno de nota, também, que esse pequeno ensaio inserido no texto romanesco aparece em itálico para chamar a atenção para a metanarratividade – intromissão autoral envolvendo o leitor.

*. . . while for me, as I conjure up this deathbed scene, looking at it as through the curved transparency of a crystal ball, perhaps the most poignant fact about Henry James's life is that, having suffered professional humiliation and rejection in mid-career, culminating in the débâcle of Guy Domville, and having then triumphantly recovered his creativity and confidence, and gone on to write his late masterpieces, those foundation stones of the modern psychological novel, [...], he had to suffer the experience of catastrophic failure all over again, little more than a decade after the first ordeal. The three major novels, written at Lamb House and published in quick succession between 1902 and 1904, in an astonishing, prolonged surge of creative power, were received for the most part with respectful bafflement or blank indifference. [...] what plunged him into depression, hypochondria, and near suicidal despair [...] was the total failure of The New York Edition of his collected works, on which he had laboured for many years, selecting, revising and proofreading the texts, and prefacing them with richly mediated accounts of their genesis and composition. [...] As another year passed with no improvement in the fortunes of the edition he became convinced that the whole project had been a gigantic folly, which would ruin him financially and bury his reputation.*¹⁶⁹ (LODGE, 2004, p. 373).

Nesse excerto, é como se o próprio Lodge estivesse exercendo o papel de bruxo, colocando-se atrás da bola de cristal, quase um século depois da morte de Henry, para fazer previsões a respeito do futuro da sua obra, após sua morte.

¹⁶⁹ . . . quanto a mim, enquanto evoco esta cena junto ao leito de morte, olhando-a através da transparência curva de uma bola de cristal, o facto porventura mais pungente da vida de Henry James é que, tendo sofrido a humilhação profissional e a rejeição a meio da sua carreira, que culminaram no fracasso de Guy Domville, e tendo recuperado depois triunfantemente a criatividade e a confiança, e continuado a escrever as suas últimas obras primas, essas pedras basilares do romance psicológico moderno, [...] teve de passar pela experiência de fracassar outra vez catastroficamente, pouco mais de uma década depois do primeiro desaire. Os seus três grandes romances, escritos na Lamb House e publicados em rápida sucessão entre 1902 e 1904, numa espantosa e prolongada pulsão de força criativa, foram recebidos na maior parte dos casos com respeitosa perplexidade ou inexpressiva indiferença. [...] aquilo que o levou a afundar-se na depressão, na hipocondria e num desespero quase suicida [...] foi o fracasso total da New York Edition das suas obras completas, em que ele tinha trabalhado afincamente durante muitos anos, seleccionando, revendo e lendo as provas, e prefaciando-as depois com relatos copiosos e reflexivos acerca da sua génese e composição. [...] Ao fim de mais um ano sem alteração na sorte da edição, ele convenceu-se de que todo o projecto tinha sido uma loucura de proporções gigantescas que iria arruiná-lo financeiramente e enterrar para sempre a sua reputação. (LODGE, 2005, p. 410-411).

Talvez, com esse procedimento, ele queira resgatar as contribuições das obras de James para a literatura ocidental e não deixar que o Henry, personagem ficcional, morra sem o conhecimento desse resgate.

By a cruel twist of fate this experience coincided with a revival of his theatrical ambitions and hopes, which at first offered relief from his depression but only exacerbated it when they were once again dashed. The cumulative weight of all these disappointments was too much to bear. It was in the mood of black despair they induced that he made the first great bonfire of his correspondence in the garden at Lamb House, [...]. It was essentially an act of revenge against the uncaring, unsympathetic literary world that had scorned or ignored his work.¹⁷⁰ (LODGE, 2004, p. 374).

[...] in spite of the admiration of his friends and the young disciples to whom he was cher maître, in spite of the Order of Merit and the congratulations it provoked, in spite of his own belief in the value of his work, and in the difficult aesthetic path he had carved out and strenuously followed – in spite of all this, he must have felt that he had failed to impress his vision on the world's collective consciousness as he had hoped to do at the outset of his literary career.¹⁷¹ (LODGE, 2005, p. 375).

It was his misfortune to consort with, and often befriend, writers for more popular than himself whose success only aggravated his own sense of failure, but time has rectified the balance. Of his peers and contemporaries probably only Thomas Hardy is more widely read today [...] whereas Mrs. Humphry Ward is almost totally forgotten and even George Du Maurier is slipping out of the collective cultural memory.¹⁷² (LODGE, 2004, p. 375-376).

Até esse capítulo, podemos observar que o ponto de vista adotado pelo autor implícito, enquanto manejador de disfarces, para *Author, Author*, mostra-se autorreflexivo, metaficcional e é capaz de se metamorfosear e se desdobrar tanto em dois narradores de terceira pessoa – ambos no uso do discurso de primeira ordem, sem perder de vista as intromissões autorais e o uso do discurso indireto

¹⁷⁰ *Por um cruel capricho do destino esta experiência coincidiu com um reavivar das suas ambições e esperanças teatrais, o que a princípio lhe permitiu libertar-se um pouco da depressão, para logo a seguir a exacerbar, quando essas esperanças e ambições se goraram de novo. [...] O peso acumulado de todas estas decepções tornou-se insuportável. Foi no mais negro desespero a que elas o conduziram que fez a primeira grande fogueira da sua correspondência no jardim da Lamb House, [...]. Foi essencialmente um ato de vingança contra o mundo literário insensível e incompreensivo que tinha escarnecido ou ignorado o seu trabalho. (LODGE, 2005, p. 411-412)*

¹⁷¹ *[...] apesar da admiração dos amigos e dos jovens discípulos para quem era o cher maître, apesar da Ordem do Mérito e das felicitações que suscitou, apesar da sua própria confiança no valor do seu trabalho e na difícil senda estética que tinha aberto e arduamente trilhado – apesar de tudo isso, deve ter sentido que não tinha conseguido impor a sua visão à consciência colectiva mundial tal como acalentara a esperança de fazer no início da sua carreira literária. (LODGE, 2005, p. 412)*

¹⁷² *O seu azar foi escolher para amigos e associados escritores muito mais populares do que ele, cujo sucesso só agravava o seu próprio sentimento de fracasso, mas o tempo restabeleceu o equilíbrio. De entre os seus pares e contemporâneos, provavelmente só Thomas Hardy é mais lido [...] Mrs. Humphry Ward está quase completamente esquecida e até George Du Maurier está a desaparecer da memória colectiva. (LODGE, 2005, p. 413).*

livre – quanto em um narrador de terceira pessoa e um segundo atuando em primeira pessoa como ensaísta, crítico literário e alquimista da linguagem. Essa observação vem ao encontro do que estamos chamando, neste trabalho, de narrador metaficcional com características híbridas.

4.2.2 O ato da leitura e a figura do leitor

Conforme anunciado no início deste capítulo, doravante analisaremos um episódio de *Author, Author* que, ao que tudo indica, fora criado com o propósito de pensar sobre o ato da leitura e da figura do leitor, como elementos que dão sentido à obra literária. Vale ressaltar que essas relações discursivas esboçadas até o momento só se completam com a presença do leitor.

A passagem a seguir, que envolve duas personagens com horizontes de expectativa contrastantes, chama-nos a atenção para a distância que se estabelece entre o leitor semântico, aquele que consegue perceber apenas a primeira camada do texto literário, e o leitor semiótico ou estético, que é capaz de dar um passo a mais, de fazer questionamentos e vislumbrar, além disso, diálogos intertextuais com outras obras e com a realidade objetiva. Dessa forma, a ideia da literatura feita para os *poucos* – o autor modelo que tem em mente o tipo de leitor modelo que ele quer que o seu texto construa – se sobressai a partir do momento em que a voz narrativa de *Author, Author* toma um dos textos mais complexos de Henry James para balizar essa discussão.

Umberto Eco (2003), ao mencionar que todo texto narrativo com finalidade estética tende a construir um duplo leitor modelo, define o leitor de primeiro nível como aquele que deseja saber o que acontece na história e de que modo ela vai terminar. Esse leitor é de fácil satisfação e lhe basta uma única leitura do texto literário. O leitor modelo de segundo nível, por outro lado, está mais interessado em detectar quais as estratégias narrativas adotadas pelo autor para organizar o discurso de modo a tecer os fios do enredo de maneira singular. Para isso, esse leitor se propõe a ler o texto quantas vezes forem necessárias, mesmo sabendo que nunca vai esgotar tudo aquilo que o texto literário tem a oferecer. Dessa forma, quanto maior a habilidade do autor na tessitura dos fios narrativos, maior a satisfação (ou inquietação) do leitor.

Filho de uma família de posses, Henry – o protagonista de *Author, Author* – tem empregados para os serviços domésticos e uma secretária. Os três empregados que apresentam uma relação mais direta com Henry chamam-se: Minnie Kidd, Burgess Noakes e Joan Anderson. Theodora Bosanquet é a secretária, encarregada de datilografar os textos ditados por Henry, nos últimos anos da sua trajetória literária. A menção dos nomes dos empregados e da secretária se faz necessária para guiar o leitor na apreciação deste trabalho.

Nas primeiras páginas do romance, quando a saúde de Henry começa a apresentar quadros de debilitação, Minnie Kidd ouve um grito que vem do quarto dele e apressa-se em acudi-lo. Ao entrar no quarto ela o vê, ainda de pijama, estendido no chão, enrolado no fio do abajur, num esforço por alcançar a campainha.

‘Oh, Mr James, sir!’ she [Minnie] exclaimed, kneeling beside him. ‘Are you hurt?’
 ‘It’s the beast in the jungle,’ he murmured, and ‘it’s sprung.’
 ‘There is no beast in here sir,’ she said, looking round the room, wondering if the caretaker’s cat had somehow got into the flat. ‘You’ve had a fall, that’s all.’¹⁷³ (LODGE, 2004, p.11).

O médico de Henry, chamado às pressas, declara que ele teve “a sort of stroke,”¹⁷⁴ e Minnie vai avisar à secretária, que se preocupa com a possibilidade de comprometimento da fala de Henry:

‘Can he speak?’ was Theodora’s first question.
 ‘Oh, yes, Miss. But his mind’s wandering. He said something about a beast. A beast in the jungle.’
 ‘It’s a title of one of Mr James’s stories,’ Theodora said. ‘One of his finest.’¹⁷⁵
 (LODGE, 2004, p. 11).

A ideia de uma fera na selva desperta o interesse de Minnie para a leitura da novela, publicada pela primeira vez em 1903. Nos *Acknowledgements, etc.*, em

¹⁷³ – Oh, Mr. James! – exclamou [Minnie], ajoelhando-se a seu lado. – O senhor magoou-se?

– É a fera na selva – murmurou ele. – Atacou-me.

– Aqui não há fera nenhuma – disse Minnie, inspecionando o quarto, não fosse o gato do porteiro ter-se esgueirado lá para dentro. – O senhor caiu, foi só. (LODGE, 2005, p. 21-22).

¹⁷⁴ ‘[...] uma espécie de ataque.’ (LODGE, 2005, p. 22).

¹⁷⁵ – Ele consegue falar? – foi a primeira coisa que Theodora perguntou.

– Ah, sim, Miss Bosanquet. Mas a cabeça está a divagar. Começou a falar numa fera. A fera na selva.

– Esse é o título de uma das histórias de Mr. James – disse Theodora. – Uma das melhores. (LODGE, 2005, p. 22). *

* Nesse contexto, acreditamos que o fragmento “one of the finest” pode ser considerado também como uma das mais requintadas, mais sofisticadas em termos de elaboração verbal.

Author, Author, Lodge, enquanto instância autoral, informa que “[...] James did allude to “The beast in the jungle” when Minnie came to his assistance at the time of his stroke, but her attempt to read the story is *my* addition.”¹⁷⁶ (LODGE, 2004, p. 388, grifo do autor). Dessa forma, observamos que Lodge, usa da sua liberdade de ficcionista para acrescentar na trama do romance esse episódio e, sutilmente, explorar a discussão sobre o ato da leitura e a figura do leitor.

De maneira geral, e em “The beast in the jungle”, particularmente, a voz narrativa criada por James aponta para o modo de funcionamento das mentes das personagens e observa a maneira como respondem aos incidentes da trama. Nessa novela, John Marcher – o protagonista, caracterizado por um egoísmo ímpar – reencontra May Bartram e percebe nela “[...] a reminder, yet not quite a remembrance [...]”¹⁷⁷ e, à medida que eles levam o diálogo adiante, o leitor descobre que ele havia lhe confiado o grande segredo de sua vida. Marcher, durante toda a vida, teve “[...] the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible, that was sooner or later to happen [...]”¹⁷⁸ e, na espera de que essa coisa chegue para arrebatá-lo, os mistérios se espalham pelo desenrolar dos fios narrativos, ora por intermédio dos diálogos, ora por meio do discurso indireto livre, que arrasta o leitor para dentro da narrativa, tornando-a presente. (JAMES, 1993, p. 34-39). O protagonista declara-se sempre de sobreaviso e acredita que “[...] something or other lay in wait for him, amid the twists and the turns of the months and the years, like a crouching beast in the jungle.”¹⁷⁹ (JAMES, 1993, p. 43-44). Assim, ambas as personagens construídas em “The beast in the jungle” desperdiçam suas vidas na expectativa do bote da fera e morrem sem descobrir que se amam. Um aspecto que chama a atenção nesse fragmento é o momento em que Theodora diz “one of his finest”, a fala é da secretária, o julgamento a respeito da novela, no entanto, é feito pelo autor implícito, por intermédio da fala da secretária.

¹⁷⁶ “James aludiu de facto a “A Fera na Selva” quando Minnie correu a socorrê-lo na altura do ataque, mas a sua tentativa de ler a história é *invenção minha*.” [sem grifo no original] (LODGE, 2005, p. 424).

¹⁷⁷ “[...] não propriamente uma recordação, mas uma espécie de reminiscência [...]” (JAMES, 1985, p.16).

¹⁷⁸ “[...] a sensação de estar sendo poupado para algo raro e estranho, talvez prodigioso e terrível, que mais cedo ou mais tarde acabaria acontecendo,” (JAMES, 1985, p. 27).

¹⁷⁹ “alguma coisa estava lá, a esperá-lo, nas curvas e torneiros dos meses e dos anos, como uma fera à espreita na selva.” (JAMES, 1985, p. 37).

Voltemos à figuração de Minnie Kidd como leitora. Os empregados estão reunidos em um dos cômodos da casa discutindo a decadência gradativa e galopante da saúde de Henry e a iminência da morte, cada vez mais próxima, como se a fera o estivesse espreitando de dentro da selva. Minnie pergunta a um dos empregados:

‘Did you ever read one of Mr James’s books, Burgess?’
 ‘No,’ he says emphatically, then adds: ‘Why, did you?’
 ‘No, but...’ Minnie’s voice tails away.
 ‘I had a look at one once,’ says Joan. ‘I couldn’t make head nor tail of it.’
 ‘Well, they weren’t written for the likes of us,’ says Burgess. ‘Them books are Literature.’¹⁸⁰(LODGE, 2004, p. 18).

Nesse diálogo, é possível observar que, embora Burgess seja literariamente iletrado, ele sabe, por ouvir dizer, da qualidade dos textos de Henry como Literatura, com letra maiúscula. Ele tem conhecimento, também, de que os livros de Henry não foram escritos para pessoas com pouca instrução, como é o caso deles, os criados. Desse modo, é legítimo apreender que, no momento em que Lodge cria no texto ficcional um episódio a partir de pessoas que tiveram existência no mundo empírico – uma empregada cercada de outros criados todos literariamente iletrados em uma das pontas e a secretária literariamente letrada na outra – para discutir a leitura e a figura do leitor, ele esteja chamando a atenção para o grande abismo existente entre essas duas classes de leitores. Ou, ainda, a atenção pode estar voltada para o alto grau de sofisticação das obras de James. Nesse sentido, esse autor implícito toma como base uma novela bastante intrincada, de grande profundidade psicológica e de difícil compreensão para enfatizar ainda mais essa discrepância, – o que acentua o caráter metaficcional de *Author, Author*. É como se a voz narrativa estivesse perguntando a nós leitores qual é a diferença entre ser *recedor* do texto literário, abrindo espaço para que ele desencadeie em nós algum tipo de transformação, e ser apenas um *usuário* do texto literário, por esperar dele apenas uma apreensão rudimentar e ligeira, que vai satisfazer a nossa necessidade imediata? (LEWIS, 2009, p. 80). Assim, entendemos que o que está em jogo não é apenas a figura do

¹⁸⁰ – Alguma vez leste algum dos livros de Mr. James, Burgess?

– Não – diz ele, enfático, e acrescenta: – Porquê, tu já leste?*

* Cabe salientar que o uso do *Porquê*, escrito dessa forma, nas perguntas, está de acordo com as normas gramaticais portuguesas. Isso acontece em função de algumas diferenças de registro entre o português europeu e o português brasileiro).

– Não, mas... – a voz de Minnie perde-se, reticente.

– Uma vez folhee um – diz Joan. – Mas não percebi patavina.

– Bem, também não foram escritos p’ra gente como nós – diz Burgess. – Aqueles livros são Literatura. (LODGE, 2005, p. 29).

leitor e o ato da leitura, mas, sobretudo, a reflexão acerca da verdadeira Literatura, da qual “The beast in the jungle” é exemplar.

De volta ao episódio em estudo:

The next day Theodora [...] surprises Minnie standing beside the bookshelves, leafing through an open book [...] Minnie guiltily snaps the book shut and replaces it.”
 ‘What are you doing, Kidd?’ Theodora asks.
 ‘Oh, nothing Miss! I was just looking.’ [...]
 ‘Looking for what?’
 [...] ‘Well, that story you mentioned, Miss, the one Mr James wrote. About the beast in the jungle.’
 [...] ‘You wish to read it?’
 ‘If you don’t think Mr James would mind, Miss.’
 ‘I don’t think he would object, but ...’ [...] ‘When did you leave school Minnie?’ [...].
 ‘Fourteen, Miss. But I was always good at reading.’
 ‘Very well, if you promise to take care of the book.’
 ‘Oh, I will, Miss!’¹⁸¹ (LODGE, 2004, p. 19).

Minnie Kidd, diante de um texto literário, é o tipo de leitora que, embora tenha sido alfabetizada, só consegue ler frases simples e extrair o mínimo delas. O fato de ela ter deixado a escola aos catorze anos, e de sempre ter sido boa em leitura, não significa que ela tenha capacidade para costurar as palavras que compõem um texto literário e estabelecer um sentido a partir delas. Isso é o que se confirma nos próximos fragmentos.

That night Minnie goes to bed early, taking the book with her. [...] She opens the book and turns its pages reverently until she finds the story called ‘The Beast in the Jungle.’¹⁸² (LODGE, 2004, p. 20).

George Steiner (2001)¹⁸³ discorre a respeito do quadro *Le Philosophe lisant* (1734) de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), em que o tema do *lecteur* é

¹⁸¹ No dia seguinte Theodora [...] surpreende Minnie junto a uma estante a folhear um dos livros, [...]. Minnie fecha o livro precipitadamente e coloca-o de novo no lugar.

– O que está a fazer Kidd? – pergunta Theodora.

– Ah, nada, Miss Bosanquet! Estava só a ver. [...]

– A ver o quê?

[...] – Bem, aquela história de que a senhora falou, aquela que Mr. James escreveu. Sobre a fera na selva.

[...] – Quer lê-la?

– Se achar que Mr. James não se importa, mas... – Theodora olha pensativa para a rapariga. – Quando é que saiu da escola, Minnie? [...].

– Aos catorze anos, Miss Bosanquet. Mas fui sempre muito boa na leitura.

– Muito bem, se prometer ter muito cuidado com o livro...

– Ah, eu tenho, Miss Bosanquet! (LODGE, 2005, p. 30).

¹⁸² Nessa noite Minnie vai cedo para a cama e leva o livro com ela. [...] Abre o livro e começa a virar as páginas com reverência até encontrar a história intitulada “A Fera na Selva”. (LODGE, 2005, p. 31).

figurado como um sujeito em trajes formais, preparado para um cerimonial. Isso significa que o leitor assume-se de maneira solene antes de começar a leitura, como se o encontro com o livro fosse um encontro de cortesia. O crítico enfatiza a reverência com a qual o leitor figurado na tela manuseia o livro.

Minnie Kidd prefere a vela acesa sobre a mesa de cabeceira à luz elétrica, para não chamar a atenção dos outros criados. Com isso, ela cria uma atmosfera de suspense e mistério, mas também de privilégio por poder manusear um dos livros de Henry James. O ato da leitura, para ela, merece ambientação e clima solenes. Basta observar o modo reverente com o qual ela abre e folheia o livro.

Esse fragmento aparentemente sem importância pode ser conectado à análise de Steiner, sobretudo se considerarmos que o ponto alto da tematização do ato da leitura pelas artes plásticas ocorreu entre os séculos XVIII e XIX, e que Henry James viveu e produziu proficuamente em boa parte do século XIX.

Dando continuidade à discussão:

She [Minnie Kidd] reads the first sentence [of “The Beast in the Jungle”]. *What determined the speech that startled him in the course of their encounter scarcely matters, being probably but some words spoken by himself quite without intention – spoken as they lingered and slowly moved together after their renewal of acquaintance.* Minnie blinks and reads the sentence again. She still doesn’t understand it. She knows the meaning of all the individual words but she can’t make any sense of the way they are joined together. Can this really be the beginning of the story? She holds the book closer to the candle-flame and reads the sentence again. Again she is completely baffled.¹⁸⁴ (LODGE, 2004, p. 20).

Eliana Yunes (2009, p. 59) afirma que “Ler é [...] interrogar as palavras, duvidar delas, ampliá-las. Desse contato, dessa troca, nasce o prazer de conhecer, de imaginar, de inventar a vida no discurso, já que o mundo é representação em linguagem, e a linguagem tem história, tem contexto.” Não basta conhecer o significado de cada palavra individualmente. O que o leitor precisa é costurar essas palavras para tecer a teia das relações de sentido. Ainda para Yunes, a capacidade

¹⁸³ STEINER, George. O leitor incomum. In: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁸⁴ Ela [Minnie Kidd] lê a primeira frase [da novela “The beast in the jungle”]. *Pouco importa o que motivou o discurso que o surpreendeu durante o encontro, provavelmente apenas algumas palavras por ele ditas sem intenção definida – ditas enquanto os dois passeavam demoradamente depois de se terem reencontrado.* Minnie pisca os olhos e lê novamente a frase, mas continua sem compreender. Conhece o significado de todas as palavras individualmente, mas não consegue dar sentido ao modo como estão ligadas. Será realmente assim que a história começa? Volta à página anterior só para confirmar que de facto é assim. Aproxima o livro da chama da vela e lê novamente a frase. E novamente fica desconcertada. (LODGE, 2005, p. 31).

de observação atenta das ambiguidades contidas na enunciação de um texto literário nos traz mais agudeza de espírito, nos transforma em pessoas mais sensíveis e, ao que parece, Minnie não desenvolveu essa capacidade.

Ao aproximar o livro da chama da vela, ela está em busca de algum sentido obscuro no texto de James e acredita que a claridade possa contribuir para que ela consiga desvendá-lo. Embora na cultura ocidental a luz e a clareza estejam ligadas ao saber, no ato da leitura a luz não é suficiente se o leitor não tem condições de tecer e ampliar o sentido das palavras, questioná-las, preencher os vazios deixados por elas e usar da imaginação para dar materialidade ao texto.

Ao tratar da interação no processo da leitura, isto é, a ação recíproca da atividade comandada pelo texto e o efeito do texto sobre o leitor – efeitos estes já previstos pela criação verbal, como se houvesse uma intencionalidade no texto que precisasse ser respeitada no ato da leitura – Wolfgang Iser (1979, p. 91) afirma, a respeito dos *vazios*:

O texto é um sistema [...] e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios [...], que assim se oferecem para a ocupação do leitor. [...] Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas.

Esse fragmento reforça o argumento de Yunes de que o mundo é representação em linguagem e que cabe ao leitor tecer relações e organizar as possibilidades de associações oferecidas pelo texto literário. Mais adiante, Iser (1979, p. 109) expõe:

[...] quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor. [...] os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado.

De volta a Minnie Kidd, e para relacionar o posicionamento de Eliana Yunes às palavras de Wolfgang Iser, fica evidente que a criada de James não tem capacidade de preencher os vazios do texto com a imaginação, com a invenção do discurso e muito menos de coordenar as perspectivas de representação que são figuradas no texto, porque isso exige um conhecimento prévio que não possui. Não se trata de uma atitude discriminatória em relação à empregada que, por precisar trabalhar desde muito cedo, não teve oportunidade de estudar e absorver o que estamos chamando de conhecimento prévio. O que queremos enfatizar é que há

peessoas que, embora tenham frequentado a escola, não desenvolveram essa capacidade e Lodge, como professor de literatura deve ter se deparado inúmeras vezes com alunos com esse tipo de “deficiência”. Isso significa que não são apenas os criados que padecem desse mal.

Umberto Eco, como já mencionamos, denomina de enciclopédia textual a soma do conhecimento de mundo e da bagagem de leituras canônicas que o leitor acumula ao longo da existência. Enfatiza a importância dessa enciclopédia para que o leitor possa perceber o uso de estratégias narrativas adotadas pelo autor, como por exemplo, a ironia intertextual – recurso que leva o leitor a uma compreensão mais profunda da obra literária e que aponta o caminho para que ele extraia o máximo da sua significação. Em *Author, Author*, de acordo com o sujeito da enunciação, é Theodora quem detém a enciclopédia textual, somente ela é capaz de preencher os vazios do texto e dar-lhe sentido. Ela percebe não só a remissão que o texto de James faz ao comportamento humano, mas também ao uso de figuras de linguagem, como a metáfora, por exemplo.

Minnie is used to stories where you are told at the outset who is who – what the names of the heroine and the hero are, and where they live, and what they look like – before the story proper gets going. This sentence seems as if it comes from the middle of something. It doesn't tell you who 'him' is or who the other person is, or what was going on between them except to say, strangely, that it doesn't matter anyway.

Minnie thinks perhaps everything will become clearer in due course, so she reads on, but the deeper she gets into the story the thicker is the fog of her incomprehension.¹⁸⁵ (LODGE, 2004, p. 20).

C. S. Lewis (2009, p. 7-10), ao fazer a distinção entre leitores e modos de leitura, discorre a respeito dos *poucos* – leitores literariamente letrados – e dos *muitos* – aqueles considerados literariamente iletrados. A partir da análise desse fragmento, é possível considerar Minnie no grupo dos *muitos* porque ela está mais interessada no acontecimento em si, em um narrador que a pegue pela mão e percorra com ela o texto narrativo, assoprando em seus ouvidos tudo o que se passa, com a maior objetividade e clareza. Esse tipo de leitor, segundo Lewis, não

¹⁸⁵ [Minnie] está habituada a histórias onde se fica a saber logo de início quem é quem – os nomes do herói e da heroína, onde vivem e como são – antes de a história propriamente dita se desenrolar. Esta frase [que abre a novela] parece ter saído do meio de alguma coisa. Não diz quem “ele” é nem quem é a outra pessoa, nem o que se passava entre eles excepto para informar, estranhamente, que isso também não importa.

Minnie pensa que talvez as coisas se tornem mais claras a breve trecho e continua a ler, mas quanto mais se embrenha na história mais denso é o nevoeiro da sua incompreensão. (LODGE, 2005, p. 31-32).

abre espaço para que o texto literário lhe proporcione algum tipo de amadurecimento ou o torne uma pessoa melhor, mais humana, voltada para o *outro*. Normalmente, esse leitor lê o texto uma única vez, quando consegue lê-lo, e o interesse pela história se dissipa assim que o livro é fechado. Para esse leitor, a leitura não é um ingrediente fundamental para a existência e sim algo periférico que não lhe traz nenhuma transformação significativa. Metaforicamente, é como se esse leitor – a quem Lewis denomina de *usuário*, por oposição ao leitor *recebedor* – percorresse uma estrada já explorada anteriormente e esgotada em si mesma, em contrapartida àquele leitor que é levado a um passeio por uma estrada desconhecida, ainda por ser explorada.

Nesse sentido, Umberto Eco (1994, p. 12) usa a metáfora do *bosque* para se referir ao texto narrativo, não sem antes explicar o empréstimo do termo de Jorge Luis Borges, quando proferiu uma das conferências Norton (Charles Eliot Norton Lectures), na Universidade Harvard, em Cambridge, Mass. Eco diz que “[...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, [...] optando por esta ou aquela direção.”

De acordo com o narrador de *Author, Author* – por intermédio do discurso indireto, interpretando e reproduzindo ao leitor o que se passa na cabeça da empregada – Minnie quer apenas ver a fera na selva pronta para dar o bote. Ela não tem preparo e nem disposição para divagar pelos bosques da narrativa e muito menos para explorar uma estrada desconhecida cheia de mistérios que não consegue desvendar.

After a while the two main characters are given names, and there seems to be some possibility of their falling in love, but John Marcher is a cold stick and May Bartram an irritatingly reserved heroine. There is nothing about whether she is pretty or beautiful or what clothes she wears, and there are pages and pages of dense print in long intimidating paragraphs, about some meeting they had in the past, before they start speaking to each other in the story, and then it is hard to know what they are talking about because they keep interrupting each other and answering questions with more questions.¹⁸⁶ (LODGE, 2004, p. 20-21).

¹⁸⁶ Mais adiante são dados nomes às duas personagens principais e parece delinear-se a possibilidade de se apaixonarem, mas John Marcher é um bloco de gelo e May Bartram uma heroína irritantemente reservada, não há nada que diga se ela é bonita ou só bonitinha, nem como está vestida, e há páginas e páginas compactas de intimidantes e longos parágrafos sobre um encontro qualquer que eles tiveram no passado antes de começarem a falar um com o outro na história, e é difícil saber do que estão a falar, porque passam a vida a interromper-se um ao outro e a responder às perguntas com mais perguntas. (LODGE, 2005, p. 32).

O interesse de Minnie aponta em direção à descrição física das personagens, de modo objetivo, com períodos curtos, com, no máximo, orações coordenadas. Subordinadas com conectivos fogem completamente da sua capacidade de compreensão, basta ver a referência a *intimidantes parágrafos*. Contudo, esse tipo de descrição ela jamais encontrará em um texto de James porque o romancista costuma delinear suas personagens de modo muito sutil, sem descrevê-las com precisão. Elas são apenas sugeridas e expostas a determinadas situações que abrem espaço para que o leitor apreenda suas características psicológicas, que é o que realmente interessa à prosa jamesiana.

Most puzzling of all is that there is no jungle, and no beast [...]. She [Minnie] almost groans aloud at the frustrated effort to understand. [...] Then she peeps at the end of the story to see if it is a happy one. It is not. In the last sentence John Marcher flings himself on a tomb that is probably May Bartram's. That is enough for Minnie. She closes the book, blows out the candle and falls instantly asleep.¹⁸⁷ (LODGE, 2004, p. 21).

A decepção de Minnie parece ser de duas ordens distintas: a primeira está relacionada ao fato de a leitura não atender às suas expectativas, sobretudo por não haver nem fera e nem selva na história e pelo fato de as personagens não serem descritas com objetividade e precisão. A segunda conecta-se ao próprio desempenho como leitora, muito embora ela tenha se esforçado, ela se reconhece incapaz de juntar as palavras e dar-lhes um sentido global. No ato da leitura, o leitor precisa tecer os fios da imaginação, a partir das palavras que surgem no nível literal do texto.

Umberto Eco (2003, p. 217), ao tratar da ironia intertextual – aquela relação privilegiada que o leitor estabelece com o texto literário por torná-lo capaz de fazer as remissões sugeridas por ele – enfatiza que ela não exclui o leitor ingênuo para favorecer o leitor mais preparado. O crítico italiano reforça que se o leitor ingênuo não estiver ciente do jogo e não perceber a ironia posta nas palavras que compõem o texto literário, ela não vai fazer o menor sentido para ele. Dessa forma, a ironia intertextual

¹⁸⁷ O mais desconcertante é que não há selva nenhuma, a fera também não, [...]. [Minnie] Quase solta gemidos em voz alta ante os esforços frustrados para compreender. [...] Depois espreita o fim da história para ver se é feliz. Não é. Na última frase John Marcher lança-se sobre o túmulo que é provavelmente o de May Bartram. Isto é demais para Minnie. Ela fecha o livro, apaga a vela e adormece no mesmo instante. (LODGE, 2005, p. 32).

[...] é como um banquete em que sejam distribuídos no andar de baixo os restos da ceia posta no andar superior, mas não os restos da refeição, mas os da panela e bem postos eles também e, como o leitor ingênuo acredita que a festa desenrola-se em um andar apenas, há de saboreá-los pelo que valem [...] sem supor que alguém tenha recebido mais.

Para Eco (1999, p. 33), há dois modos de percorrer um bosque: um deles é percorrê-lo rapidamente em busca da saída o mais depressa possível. O outro é saborear cada trilha, admirar a paisagem, o colorido das flores que adornam o caminho e nos entristecemos quando chegamos à saída porque queríamos permanecer ali por mais tempo. Com o texto narrativo acontece algo semelhante: o leitor pode querer ir logo para as últimas páginas para ver como a história termina, como faz Minnie, ou pode observar quais as estratégias narrativas adotadas pelo autor para causar-lhe determinado efeito, usufruindo de cada desdobramento e questionando-se em “que tipo de leitor a história deseja que ele se torne.” Para isso, esse leitor está disposto a ler o texto inúmeras vezes e, a cada leitura, descobre novas nuances que não havia percebido na leitura anterior.

Segundo o posicionamento de Eco, Minnie jamais poderá saborear um texto de James e manter uma relação privilegiada com ele. Esse privilégio, a voz narrativa de *Author*, *Author* reserva a Theodora. Minnie tenta persistir na leitura como um caminho para a compreensão, mas fracassa na sua tentativa.

The next day Minnie returns the book to Theodora Bosanquet.
 ‘Did you enjoy it?’ Theodora asks.
 ‘Well Miss, it’s fine writing, I could tell that, but ...’
 ‘But?’ Theodora’s big brown eyes almost twinkle.
 ‘Well, to be honest, it’s a bit above me.’
 ‘Yes, Mr. James *is* a difficult writer on first acquaintance. He demands a lot of his readers. But the rewards are great.’
 ‘Oh Yes, I’m sure, Miss. But you need the education for it.’¹⁸⁸ (LODGE, 2004, p. 21, grifo do autor).

Nesse diálogo, é possível observar que, embora a fala seja de Theodora, a apreciação crítica de que os textos de James exigem muito dos seus leitores é do autor implícito, manejando os disfarces das personagens na construção do episódio, por meio do discurso direto.

¹⁸⁸ No dia seguinte Minnie devolve o livro a Theodora Bosanquet.

– Gostou? – Pergunta Theodora.
 – Bem, Miss Bosanquet, está muito bem escrito, isso deu p’ra ver, mas...
 – Mas? – Os grandes olhos castanhos de Theodora estão quase cintilantes.
 – Bem, para ser franca, é um bocadinho de mais para mim.
 – Pois é, Mr. James é de facto um escritor difícil ao primeiro contacto. Exige muito dos leitores. Mas o esforço é compensador.
 – Ah, sim, certamente, Miss Bosanquet. Mas pr’a isso é preciso ser culta. (LODGE, 2005, p. 32).

A situação de Minnie se torna ainda mais complexa quando ela mesma não consegue detectar e colocar em palavras o que não entendeu, como podemos observar no diálogo que se segue:

'What did you find especially difficult to understand?' Theodora opens the book and leafs through it.
Minnie hesitates, tempted to replay: '*Everything!*' Instead she says:
'Well, I thought it was going to be about the jungle ...'
'Ah. The beast in the jungle is just a metaphor. A symbol.'
'Oh.' Minnie looks blank.
'All his life Marcher has had a presentiment – a feeling – that something extraordinary and terrible is going to happen to him, which he compares to a wild animal waiting to spring on its prey.'
'Oh, I see.' And Minnie does begin to see.¹⁸⁹ (LODGE, 2004, p. 20-21).

Assim, é necessário que Theodora explique a Minnie a função da metáfora usada pela voz narrativa em "The beast in the jungle." Sem esse esclarecimento, ela continuaria procurando uma fera na selva na novela de James, sem encontrá-la. Ao elaborar esse episódio, é possível que Lodge quisesse enfatizar a importância do papel do mediador de leitura, em um texto literário.

Vincent Jouve (2002, p. 15) reconhece a Escola de Constança como a primeira tentativa de renovação da abordagem de textos literários, tomando o ato da leitura e a figura do leitor como pontos de partida. Todavia, essa Escola divide-se em dois ramos distintos: o da estética da recepção, de Hans Robert Jauss – calcada no desejo de repensar a história literária –, e o da teoria do leitor implícito, de Wolfgang Iser – amparada no efeito do texto literário sobre o leitor pressuposto. Umberto Eco, com uma abordagem próxima à de Wolfgang Iser, propõe o modo de comportamento do leitor diante de um texto literário, como uma resposta às solicitações do texto num processo de cooperação. Como é possível observar, essas vertentes partem de um leitor abstrato, hipotético e desencarnado. E é justamente esse tipo de leitor que Michel Picard¹⁹⁰ decide combater. Para o ensaísta francês, esse leitor não deve ser

¹⁸⁹ – O que é que achou mais difícil de entender? – Theodora abre o livro e começa a folheá-lo.
Minnie hesita, tentada a responder: "Tudo!" Mas o que diz é: – Bem, eu julgava que ia ser acerca da selva ...
– Ah. A fera na selva é apenas uma metáfora. Um símbolo.
– Ah... – Minnie fita-a boquiaberta.
– Marcher teve toda a vida um pressentimento ... uma sensação ... de que alguma coisa terrível e extraordinária lhe ia acontecer, e compara essa coisa a um animal selvagem à espera para saltar sobre a presa.
– Ah, estou a ver. – E Minnie está mesmo a começar a ver. (LODGE, 2005, p. 31-33).

¹⁹⁰ Segundo Jouve (2002, p. 15), essa nova abordagem de leitura, centrada no leitor real, foi inaugurada por dois ensaios, escritos por Michel Picard: *La lecture comme jeu* (1986) e *Lire Le temps* (1989).*

tomado como parâmetro para se estudar a leitura, porque apenas a leitura concreta do leitor real pode ser considerada genuína. O leitor real “apreende o texto com sua inteligência, seus desejos, sua cultura, suas determinações sócio-históricas e seu inconsciente.”

A reflexão acerca do episódio que envolve o papel a ser desempenhado pelo leitor diante de um texto literário refere-se a um leitor real, embora criado dentro de um texto romanesco. O contraste gritante entre Theodora e Minnie em relação aos horizontes de expectativa – conforme a denominação de Jauss para o conjunto das experiências de leitura que uma pessoa realiza durante a existência; ou de repertórios de leituras, como quer Iser, quase na mesma linha de Jauss; ou, ainda, entre as diferentes enciclopédias textuais, conforme abordagem de Eco – acentua-se à medida que o texto avança.

De acordo com Stanley Fish¹⁹¹, não existe uma leitura individual ou pessoal de um texto literário, porque todo leitor lê a partir dos sentidos circulantes em sua comunidade interpretativa. Dessa forma, o abismo estabelecido entre o leitor que é capaz de ler apenas palavras e não consegue tecê-las dando-lhes sentido e o leitor que tem capacidade não só de vislumbrar o sentido do texto, mas também de questionar-se a respeito do tipo de leitor que o texto pede que ele seja, é enfatizado no decorrer de *Author, Author*. É fundamental pensarmos que uma palavra, sobretudo em um texto literário, não existe isoladamente e desvinculada de um contexto, ao contrário, ela é parte integrante de um todo, o que faz com que o seu significado flutue de acordo com a bagagem de leitura e o conhecimento de mundo do leitor.

Nessa linha de raciocínio, a literatura elaborada para os *poucos* – grupo do qual Theodora faz parte e para o qual a complexa novela “The beast in the jungle” foi escrita – localiza-se em um dos extremos da discussão. Do lado oposto está a literatura feita para os *muitos* – leitores entre os quais podemos incluir Minnie Kidd e suas leituras de fácil compreensão, que não ofereçam desafio algum. Assim, a maneira engendrada pelo autor para fundir enredo e discurso de forma adequada, em *Author, Author*, contribui sobremodo para provocar no leitor algum tipo de

* Infelizmente não nos foi possível consultar esses ensaios.

¹⁹¹ FISH, Stanley. How to recognize a poem when you see one. In: _____. *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*. Harvard University Press, 1990.

reflexão e, por que não dizer, de perturbação. O sujeito da enunciação lança uma luz para que compreendamos o caráter metaficcional do romance.

Esse *autor onisciente intruso*¹⁹², para usar a tipologia de Norman Friedman (1967, p. 173), aproveita episódios vividos por James para apresentar de modo sutil as próprias concepções artísticas sobre a arte do romance, de uma maneira geral, e a questão da leitura e do leitor. Nesse sentido, o que se pode observar é a autorreflexividade da ficção sobre a própria ficção, a metaficcionalidade, a autorreferencialidade e a intertextualidade, apontadas como características fundamentais da prosa de ficção contemporânea. Esses recursos narrativos aparecem em *Author, Author* e abrem espaço para reflexões como essa, sobre a leitura e a figura do leitor.

Assim, além de expor e discutir minimamente as teorias da recepção a ideia é chamar a atenção também para essa vertente ensaística da ficção contemporânea, que está se cristalizando e requerendo estudos mais aprofundados. Isso mostra que há ainda muito que pesquisar nessa área.

¹⁹² Aquele narrador que tem liberdade total tanto na colocação em relação ao centro de interesse, como nas intrusões autorais, que, muitas vezes, se configuram como verdadeiros ensaios dentro do texto romanesco.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho foi refletir acerca do modo de construção e do desenvolvimento do foco narrativo em *Author, Author*, de acordo com o que dispomos, a respeito desse assunto, dentro da tradição de crítica literária.

Reconhecemos, na Introdução, o fato de esse romance biográfico fazer parte da ficção contemporânea, que abriga em si estratégias narrativas que discutem metaficcionalmente o fazer literário. A metaficcionalidade, a autorreflexividade, a metanarratividade e a intertextualidade são estratégias que desnudam recursos da prosa de ficção.

Deixamos claro que as discussões sobre o foco narrativo tiveram início com os prefácios de Henry James para as próprias obras, com o objetivo de compor a renomada *New York Edition*. Esclarecemos, também, que David Lodge escolheu como *germe narrativo* de *Author, Author* um período de trinta e seis anos da vida e da trajetória literária do romancista que plantou a semente dessas reflexões teóricas e que defendeu uma espécie singular de foco narrativo: a perspectiva única de uma personagem que faça parte do enredo, usada como centro de consciência, para contar a história. A partir do olhar dessa personagem é que o encadeamento da ação chega ao leitor. De acordo com Scholes e Kellogg (1977, p. 192), para James, “[...] decidir quais as perspectivas empregadas fora da moldura da ação em alguma *persona* narrativa é considerado uma falha em dramatizar, é tender a contar em lugar de mostrar.”

Mencionamos que Lodge, autor implícito, meneador de disfarces, cria, em *Author, Author*, um narrador que, embora nominalmente não faça parte da moldura da ação, pode ser considerado uma personagem que funciona como um centro de consciência, como preconiza James, o que aponta para a concordância de Lodge com o modelo de narrador do romancista norte-americano. Contudo, em outros momentos do enredo de *Author, Author*, Lodge – por intermédio do narrador – revoluciona com o padrão estabelecido por James e mescla o texto romanesco com o ensaio e a historiografia, a partir do uso de uma voz autoral que se manifesta ora entre parênteses ora em primeira pessoa, dentro de um texto primordialmente em terceira pessoa. Aludimos, também, que esse procedimento gera a mistura de focalizações que não só culmina com reflexões metaficcionais como também coloca

o autor claramente em evidência, na direção oposta àquilo que fora estabelecido por James – que insistia no apagamento da voz autoral para não expor as particularidades que regem a arte da ficção e para não quebrar a ilusão da realidade. Observamos que essa miscigenação de discursos impõe desafios ao leitor, do mesmo modo que os textos de James, como se Lodge fizesse uma reavaliação, no início do século XXI, das propostas jamesianas para a prosa de ficção.

A hipótese apresentada foi a de que a crítica literária contemporânea não considera esse modelo de voz narrativa que emerge da leitura de *Author, Author*, a que demos o nome de *narrador metaficcional com características híbridas*. Não há, com isso, o propósito de criarmos uma fronteira delimitadora para essa voz que se evidencia desde o *prólogo autoral* até os *agradecimentos, etc.*, em *Author, Author*. O nosso intento é chamar a atenção para essa modalidade de voz que, com frequência, vem para o primeiro plano com o objetivo de refletir acerca de recursos usados na prosa de ficção – sobretudo os que se referem ao foco narrativo – conforme aparecem em *Author, Author*.

O que foi possível constatar no andamento da pesquisa diz respeito a essa vertente ensaística, metaficcional e autorreflexiva que, ao que tudo indica, tem se tornado recorrente na prosa contemporânea, principalmente a partir do início do século XXI. Conforme discutimos neste trabalho, é possível, sem muito esforço, destacar em *Author, Author* elementos formais que sugerem uma reflexão acerca da prosa romanesca. Essas pistas nos são dadas a partir da criação ficcional de episódios escolhidos – com base na historiografia – com o propósito de trazer à baila a maneira de James encarar a arte da ficção e abrir espaço para que a voz autoral possa fazer uso dos seus conhecimentos, por meio de intrusões autorais, como que revigorando as perspectivas de James, atualizando-as para os nossos dias.

Outra constatação vincula-se ao posicionamento do narrador em relação ao centro de interesse e àquilo que está sendo apresentado na narrativa. Esse narrador acompanha a circularidade do romance, anunciada no *prólogo autoral*, e, na mesma medida em que a carreira do protagonista entra em decadência e os conflitos internos de Henry se intensificam, o narrador sofre um processo de transformação, numa espécie de evolução e sai da condição de impessoalidade com poucas e sutis intromissões na narrativa – de modo que o leitor menos atento não percebe que haja alguém contando a história, tal como preconizou Henry James em seus prefácios e

textos críticos. Para conseguir o efeito de estar presente sem ser notado, o narrador nos apresenta o enredo por intermédio do discurso direto, do discurso indireto e do discurso indireto livre, de maneira que, embora o narrador esteja ali, a sua presença seja pouco perceptível.

Na sequência da leitura, é possível notar que parte significativa da história se desenvolve por meio dos diálogos – ora entre Henry e George Du Maurier, ora entre o protagonista e Constance Fenimore Woolson, ora entre o herói e as pessoas do seu círculo de amizades –, o que não significa que o narrador desapareça. Ao contrário, ele usa a técnica do fluxo de consciência e vasculha profundamente o que acontece na corrente de pensamentos de Henry, analisa, opina e julga, sempre colado ao protagonista. No dia da estreia de *Guy Domville*, por exemplo, o sujeito da enunciação se desdobra em dois narradores distintos, ambos de terceira pessoa: um permanece no Teatro St James's e o outro se coloca no encalço de Henry, segue o fluxo dos seus pensamentos e traz para o primeiro plano da narrativa as reflexões metaficcionalis acerca da dramaturgia, por exemplo, tomada em relação à prosa de ficção, sem abandonar, no entanto, os conflitos internos vividos por Henry naquele momento singular de sua vida.

Na parte final do romance, o longo ensaio – que resume a trajetória literária de Henry e aponta para as decepções e os fracassos que ele precisou enfrentar no decorrer do percurso – chama a atenção do leitor. A voz que surge nesse ensaio é a de Lodge, instância autoral, assumindo-se, agora, em primeira pessoa. Ainda, é digno de nota, nessa mesma altura do romance, o diálogo intertextual estabelecido pela voz autoral – também em primeira pessoa – com o ensaio “Is there a life after death”, escrito por James e publicado na *Harper's Bazaar* em janeiro e fevereiro de 1910, juntamente com outros ensaios de outros artistas, sobre o mesmo tema. Embora saibamos que, de acordo com Linda Hutcheon (1988, p. 165-166) as “alusões irônicas” e as “citações recontextualizadas” proliferem nos textos de ficção contemporânea e que “é apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância”, optamos por não nos deter nos pormenores desse diálogo por considerarmos que isso demandaria um capítulo a parte, por envolver a temática da intertextualidade, o que não faz parte do escopo deste trabalho.

É curioso observar que, tal como acontece no dia da estreia de *Guy Domville*, em ambas as situações, o narrador também se desmembra: aquele

narrador de terceira pessoa, no uso do discurso de primeira ordem, encaminha a história, enquanto esse narrador-autor, agora em primeira pessoa, desenvolve o ensaio sobre o percurso literário de Henry e dialoga com o ensaio escrito por James, conforme consta em documentos.

A estrutura de *Author, Author*, constituída da forma que nos é apresentada, instiga o leitor a pensar que na parte um o protagonista fora deixado em seu leito de morte para viver os últimos momentos de sua vida. Nas partes dois e três Henry oscila entre estados de consciência, semiconsciência e inconsciência e, por intermédio do narrador, passa em revista boa parte da sua vida – a metade, para dar maior precisão.

Assim, Henry – por intermédio do narrador de *Author, Author* – nos relata trinta e seis dos cinquenta anos da sua carreira artística: revive os conflitos relacionados à sua verdadeira vocação, acredita ter talento para a dramaturgia e se frustra; sente-se inconformado com o triunfo de Du Maurier como romancista e falha na busca de uma explicação convincente para o sucesso de *Trilby*; ressent-se com o sucesso de Oscar Wilde e é obrigado a reconhecê-lo inteligente, experiente e sagaz na dramaturgia, a despeito de sua decadência moral; considera-se culpado pelo suicídio de Fenimore e arrepende-se de não ter demonstrado afeto a ela; vivencia conflitos em relação a sua identidade como americano expatriado e opta pela cidadania britânica, para descontentamento de seus familiares e compatriotas; enfrenta dificuldades na competição com o irmão William, na busca por reconhecimento profissional; sofre o drama relacionado à meia-idade, ao sentir a deterioração da saúde, antes de conquistar um reconhecimento que acredita merecer; isso para mencionar apenas algumas das situações sobre as quais o protagonista reflete em *Author, Author*.

Na parte quatro, por meio do uso do recurso do *flashback* e olhando retrospectivamente para os episódios, o narrador, numa clara intrusão autoral, mantém o foco sobre aquele cidadão doente e muito debilitado, se imagina dentro do mesmo quarto em que o protagonista fora deixado na parte um e tece a previsão do que viria a ser a vida de Henry após a morte.

O protagonista sonhou ser um grande autor, se sabia superior aos seus contemporâneos celebrados, sofreu com a falta de reconhecimento e ironicamente morreu sem conhecer o lugar fundamental que ocuparia no romance moderno. O narrador-autor procura resgatar a ideia de que Henry, mais que um autor, se tornaria

numa referência de estilo literário, enquanto Du Maurier seria um desconhecido da memória cultural.

Conforme foi discutido neste trabalho, uma demonstração clara do estilo jamesiano aparece em suas obras tardias nas quais ele usa a técnica do “argumento”, que nada mais é do que usar os conhecimentos apreendidos no período em que se dedicou à dramaturgia para mostrar, por meio das cenas, na construção dos diálogos, as experiências vividas pelas personagens da sua prosa de ficção. Wayne C. Booth (1980, p. 165), ao tratar dos tipos de narração, argumenta que o romancista dispõe de um número bem maior de recursos, se comparado ao dramaturgo. E esse é o grande tormento de Henry, em *Author, Author*. Seu inconformismo com os protocolos da dramaturgia se dá justamente por não poder expandir adequadamente os diálogos como gostaria, o que a prosa de ficção lhe permitia.

Lodge, o autor implícito, constrói – conforme mencionado neste trabalho – uma passagem significativa que mescla o posicionamento do narrador de *Author, Author* com trechos dos escritos de James, com o propósito de deixar clara a gratidão de Henry para com os cinco anos dedicados à dramaturgia. Embora Henry tenha sofrido decepções marcantes na tentativa de se tornar dramaturgo, foi possível a ele transferir parte significativa do seu aprendizado para a prosa de ficção.

Com esse procedimento adotado pelo narrador, surge o ensaio dentro do texto romanesco, o que reforça o caráter metaficcional com características híbridas, do ponto de vista em *Author, Author*, e promove a imbricação de, pelo menos, três modalidades discursivas: o romance, a escrita da história e o ensaio. A voz autoral invade o primeiro plano narrativo – por intermédio de um narrador desdobrado, usando disfarces, mas sem a preocupação de ser (ou não) percebido pelo leitor – para discutir aspectos da prosa jamesiana e, com isso, revoluciona as regras estabelecidas por James, sobretudo no que se refere à dissimulação da presença dessa voz autoral de maneira que a história conte-se por si.

As particularidades desse narrador metaficcional com características híbridas estão pautadas em dois aspectos fulcrais para a fatura de *Author, Author*: primeiro, pela habilidade que lhe é inerente em criar situações que servem de pretexto para discutir aspectos da arte de ficção – daí a denominação narrador metaficcional, uma vez que podemos, por intermédio desse narrador, observar

claramente, pelo tom ensaístico, a ficção se debruçando sobre a ficção. Segundo, por ele ser capaz de se desdobrar, tanto em dois narradores de terceira pessoa, como em um narrador de terceira pessoa e outro, numa clara voz autoral, de primeira pessoa – daí resultam as características híbridas da sua configuração.

Graças ao tom ensaístico impresso a *Author, Author* – muitas das vezes por meio do discurso indireto livre – e à existência desse narrador metaficcional com características híbridas que os efeitos desta pesquisa puderam ser adequadamente alcançados. Acreditamos que ainda há muito a ser pesquisado a respeito do ponto de vista nas narrativas contemporâneas e, sobretudo, no romance biográfico que, ao que parece, demanda um estudo diferenciado.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV, V. N.). Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas: tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos. In:_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de: LAHUD, Michel e VIEIRA Yara Frateschi, com a colaboração de WISNIK, Lúcia Teixeira e CRUZ, Carlos H. D. C. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 145-203. *Marksizm i filosofija jazyka*.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A forma espacial do herói. In:_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de: PEREIRA, Maria Ermantina Galvão Gomes, a partir do francês. Revisão: APPENZELLER, Marina. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 43-113. *Estetika slovesnogo tvortchestva*.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O romance de educação na história do realismo. In:_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de: PEREIRA, Maria Ermantina Galvão Gomes, a partir do francês. Revisão: APPENZELLER, Marina. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 221-276. *Estetika slovesnogo tvortchestva*.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O discurso no romance. In:_____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de: BERNARDINI, A. F. B. et al. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, p. 71-210. Original em Russo.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária: o problema do material. In:_____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de: BERNARDINI, A. F. B. et al. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, p. 45-56. Original em Russo.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica): o problema da inversão histórica e do cronotopo folclórico. In:_____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de: BERNARDINI, A. F. B. et al. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998, p. 263-267. Original em Russo.

BOOTH, Wayne C. Contar e mostrar. In:_____. *A retórica da ficção*. Tradução de: GUERREIRO, M. T. H. G. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 21-39. *The Rhetoric of Fiction*.

_____. Tipos de Narração. In:_____. *A retórica da ficção*. Tradução de: GUERREIRO, M. T. H. G. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 165-181. *The Rhetoric of Fiction*.

BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Tradução de: HELIODORA, B. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. *The Modern American Novel*.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo & fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de: MOURÃO, C. P. B. e SANTIAGO, C. F. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. *Le Démon de La Théorie: Litterature et Sens Commun*.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de: FEIST, Hildegard. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. *Six walks in the fictional Woods*.

_____. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. *Sobre a literatura*. Tradução de: AGUIAR, Eliana. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-217. *Sulla letteratura*.

FISH, Stanley. How to recognize a poem when you see one. In: _____. *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*. Harvard University Press, 1990.

FRIEDMANN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de: MELO, F. F. de. REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. *Point of view in fiction: the development of a critical concept*. STEVICK P. (Org.) *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

HOLLINGHURST, Alan. *A linha da beleza*. Tradução de WHATELY, Vera. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. *The line of beauty*.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de: CRUZ, R. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert... et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de: LIMA, L. C. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. Original em Inglês.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de PIZA, Daniel. Organização e apresentação GRAÇA, Antonio Paulo. São Paulo: Ed. Imaginário, 1995. *The art of fiction*.

_____. *A arte do romance: antologia de prefácios/Henry James*. Tradução e organização de: PEN Marcelo. São Paulo: Globo, 2003. Originais em Inglês.

_____. *A fera na selva*. Tradução de: SABINO Fernando. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011. *The beast in the jungle*.

_____. *The Beast in the jungle*. Mineola, New York: Dover Thrift Editions, 1993.

_____. *The turn of the screw & The Aspern Papers*. Introduction and notes by Dr Claire Seymour, University of Tokyo. Great Britain: Wordsworth Editions, 1993.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de: TELLAROLI, S. São Paulo: Editora Ática, 1994. Original em Inglês.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique Revue de Théorie et d'Analyse littéraires – n° 27*. Editions du Seuil – Paris. Tradução de: ROCHA C. G. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49. Original em francês.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Tradução de: HERVOR, B. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. *La Lecture*.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de: NORONHA, Jovita Maria Gerheim e GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEWIS, Clive Staples. *Um experimento na crítica literária*. Tradução de: CECCANTINI, J. L. São Paulo: Editora UNESP, 2009. *An experiment in criticism*.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LODGE, David. *Autor, Autor*. Tradução de: CHAVES, A. M. Lisboa, Portugal: Asa Editores S.A., 2005. *Author, Author*.

_____. *Author, Author*. Great Britain: Secker & Warburg, 2004.

_____. Henry James & The Movies. In: _____. *Consciousness and the novel: connected essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

_____. The year of Henry James or, timing is all: the story of a novel. In: _____. *The Year of Henry James: the story of a novel*. Great Britain: Harvill Secker, 2006. p. 3-103.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de: CAJADO, O. M. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. *The craft of fiction*.

POUILLON, Jean. Os modos de compreensão. In: _____. *O tempo no romance*. Tradução de: DANTAS H. de L. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 51-108. *Temps et Roman*.

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. O ponto de vista na narrativa. In: _____. *A natureza da narrativa*. Tradução de MEYER, Gert. Revisão técnica de COUTINHO, Afrânio. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977, p. 169-198. *The nature of narrative*.

SILVA, Vítor Manoel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

STEINER, George. O leitor incomum. In: _____. *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Tradução de: MÁXIMO, M. A. Rio de Janeiro: Record, 2001. Original em Francês.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de: GOUVEIA, Margarida Coutinho. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. *Las voces de la novela*.

TÓIBÍN, Colm. *O Mestre*. Tradução de: COUTO, J. G. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. *The Master*.

_____. *The Master*. New York: Macmillan Library, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In:_____. (Org.). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2011, p. 13-55.

_____. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORRÊA, Regina Helena M. A. (Org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Ed. Humanidades, 2006, p. 131-172.

_____. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão e cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998, p. 103-109.

WILDE, Oscar. *The plays of Oscar Wilde*. Introduction and Notes: VARTY, Anne. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2000.

YUNES, Eliana. *Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados*. Curitiba: Aymara, 2009.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

HOUAISS ELETRÔNICO. Versão monousuário 3.0. Junho de 2009. Instituto Antônio Houaiss. Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda. Licenciado para user FHS-21667043.

OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY. New 8th Edition CD-ROM.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. Teses, dissertações, monografias e outros trabalhos acadêmicos. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. 102 p. : il. – (Normas para apresentação de documentos científicos; 2) ISBN 978-85-7335-198-9.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. Citações e notas de rodapé. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. 56 p. : il. – (Normas para apresentação de documentos científicos; 3) ISBN 978-85-7335-199-6.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. Referências. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. 120 p. : il. – (Normas para apresentação de documentos científicos; 4) ISBN 978-85-7335-200-9.

DOCUMENTOS CONSULTADOS *ON-LINE*

SFGATE: San Francisco Chronicle. Disponível em:
<http://www.sfgate.com/books/article/Deflating-James-2639204.php>, acesso em
10/09/2012.

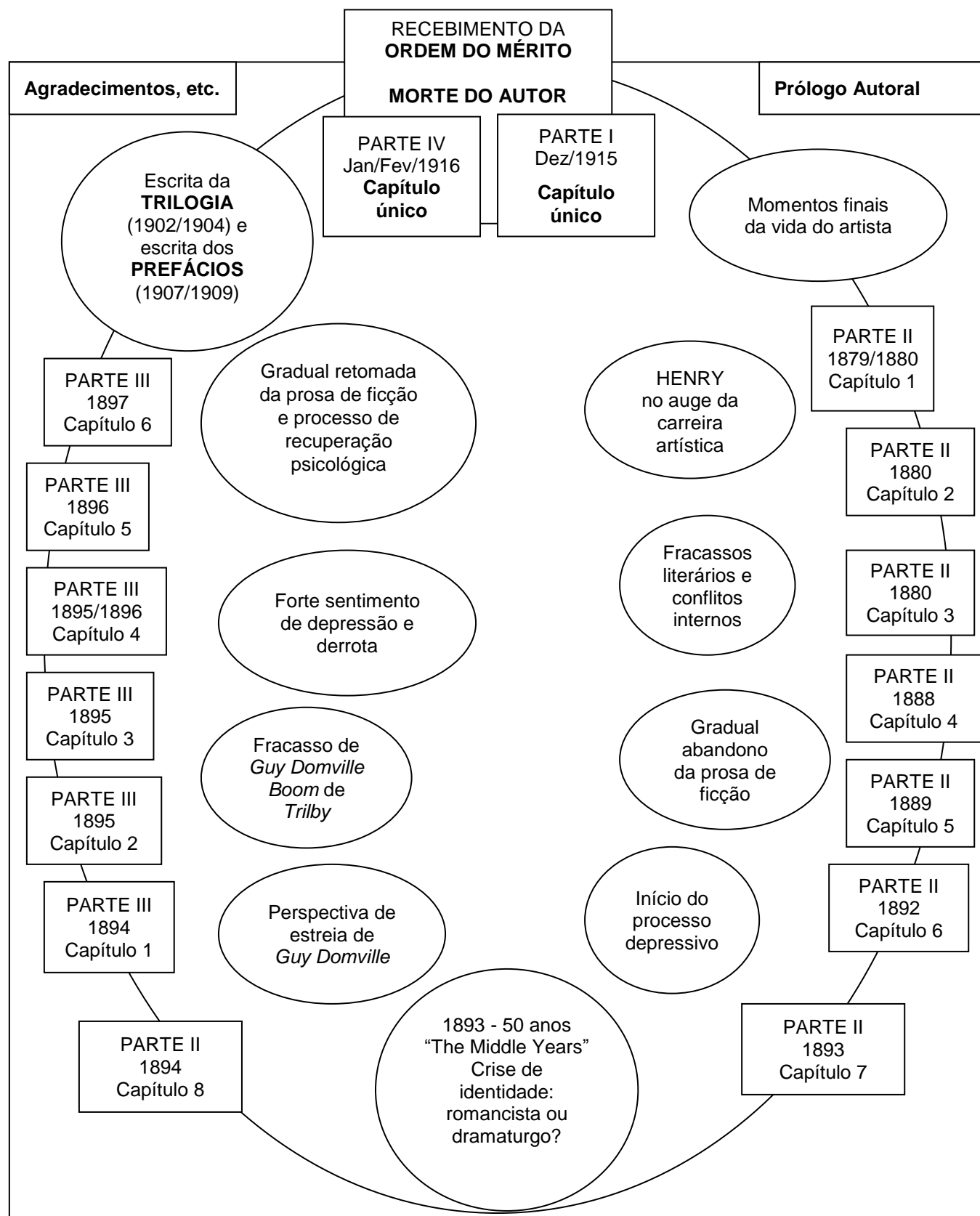
THE GUARDIAN. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/04/fiction.henryjames>, acesso em
09/01/2013.

THE GUARDIAN. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/12/fiction.davidlodge>, acesso em
09/01/2013.

THE NEW YORK TIMES. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/2004/10/10/books/review/10HARRISO.html>, acesso em
08/01/2013.

THE SEATTLE TIMES. Disponível em:
http://seattletimes.com/html/books/2002114585_author12.html, acesso em
17/09/2012.

APÊNDICE

ESQUEMA DA MOLDURA DE *AUTHOR, AUTHOR*

ANEXOS

ANEXO 1 The middle Fears, by Alan Hollinghurst.....	166
ANEXO 2 James the second, by Adam Mars-Jones.....	169
ANEXO 3 ‘Author, Author’: The Portrait of a Layabout, by Sophie Harrison.....	172
ANEXO 4 Deflating James, by Timothy Peters.....	174
ANEXO 5 “Author, Author”: Novel tips toward bio of Henry James, by David Laskin.....	176

ANEXO 1

Review: Author, Author by David Lodge | Books | The Guardian

Página 1 de 3

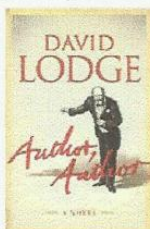
the guardian

The middle fears

Author, Author, David Lodge's novelised life of Henry James, manages to remain unique and rewarding in a crowded field, says Alan Hollinghurst



Alan Hollinghurst
The Guardian, Saturday 4 September 2004



[Buy Author, Author at the Bookshop](#)

Author, Author

by David Lodge

390pp, Secker and Warburg, £16.99

David Lodge's new novel is about the perils and compulsions of authorship, and the ironies of popular and critical success. One peril it doesn't address until its endnote is the one that has befallen it: that someone else should have written a novel at the same time on exactly the same very specialised subject, in this case the middle years of Henry James. Lodge's *Author, Author* shares a number of scenes with Colm Tóibín's *The Master*, published six months ago; in fact one particular scene is shared with a third novel, Emma Tennant's wider-ranging *Felony* (2002), which investigated James's Aspern Papers and its sources. It is the scene in which James is rowed out to a remote place in the Venetian lagoon to dispose of the clothes of his friend, the writer Constance Fenimore Woolson, the dresses rising again to the surface like black balloons. As a symbol of bad conscience, the undead dresses are something any novelist might be pleased to have invented; but in fact all three took the episode from Lyndall Gordon's *A Private Life of Henry James* (1998) - one of a number of books in the past decade which have sought to probe the complex relations, in James's life, between friendship, sexuality and the demands of his art. Gordon's own source for this otherwise unattested event is not above suspicion; but the image is understandably irresistible to writers who want to catch James at an awkward moment.

The idea of "the middle years" was a resonant one for James. It was the title of a story he wrote when he was 50, about an author who dies in middle age without ever attaining to the splendid "last manner" he believes himself capable of. That James himself did achieve and sustain such a manner through the first decade of the 20th century is one of the great facts of modern literature. But in the early 1890s his career as a writer was in crisis. His sales and advances, never high, had dwindled alarmingly - in 1889 he was offered £70 for his novel *The Tragic Muse*, which as his friend George Du Maurier points out in *Author, Author*, was what Punch paid him for a single drawing. (The novel would sell only 3,500 copies in James's lifetime.) James's optimistic solution to this crisis was to start writing plays, a medium for which he had no real aptitude. A dramatisation of his early novel *The American* had only a modest success in 1891, and Guy Domville, on which he'd pinned his highest hopes, had a disastrous first night on January 5 1895, when James took a curtain call to a barrage of boos and whistles. It was a decisive humiliation, and the turning-point of his career. Tóibín opens his novel with

it, but Lodge makes it the climax of his, leading up to it with much informative narrative.

James himself disparaged the historical novel, which he felt was bound to be either implausible or inartistic, but Lodge and Tóibín feel sensibly uninhibited by such strictures, or by the later James's demanding precepts of the novel as a unified dramatic "action". Of the two books, Tóibín's has the more Jamesian purity of point of view: he stays strictly in James's consciousness - in fact in an inner chamber of it, home to those primitive doubts, fears and yearnings which gave his work much of its underlying power. Covering the years 1895-99, he travels much further through narrative flashbacks, but his is a purposely muted and unsocialised James, often paralysed in conversation, unable to fulfil his own desires or to respond to those of others. Tóibín's interest is in James's failed or merely latent relations, and their bearing on his art. The book succeeds in the way that it should, by being so thoroughly Tóibínian - dark, oblique, and tense with repressed sexuality; but it is not in the least "dramatic".

Lodge sustains the Jamesian point of view for most of *Author, Author*, framing it with two deathbed chapters in which consciousness is dispersed between different attendant figures. His preoccupations are not so inward as Tóibín's, and the James he presents is at times barely recognisable as the same "character". Lodge's James is naturally loquacious and social, and his book, reaching from the early 1880s up to 1899, has at its heart the long and happy friendship with Du Maurier. He gets very touchingly James's simplicity of affection combined with subtlety of mind; and explores in detail the ironies of the two friends' contrasting careers through the mid-90s, when James's failure in the marketplace as both novelist and dramatist coincided with Du Maurier's global success with *Trilby*, not only as a novel, but also as a play and as a very modern kind of mania, *Trilby* shoes and hats being as it were the merchandising. It is a further twist that Du Maurier had offered the *Trilby* idea to James, who made a note of it, but decided that his lack of feeling for music made a novel about a singer impossible for him.

In his portrait of the writer's private life Lodge touches, less interestingly than Tóibín, on James's guarded fascination with the Wilde trials, and his prudish attitudes to nudity and the sexual mores of his more bohemian friends. Both dwell on his instinct for bachelor self-preservation, his cautious relations with Woolson, and his guilt after her suicide in Venice. Both recount, to rather different purpose, the scene when James first saw a naked man, his cousin Gus Barker, being drawn by William James; though oddly neither of them notes James's admission in his memoirs that he "secured and preserved for long William's finished rendering of the happy figure", who was to be killed in the civil war.

Part of James's richness as a subject is that his life touched on so many others, and Lodge has fun trailing past us in infant form such figures as Compton Mackenzie (son of the actor-manager Edward Compton), Virginia Woolf and Agatha Christie (bumped into on a cycle-ride from Torquay). All this is interesting and enjoyable, but one comes to feel more and more that *Author, Author* is limited, as a novel, by its artless closeness to biography. In his acknowledgements Lodge owns up eagerly to the few small details he has invented, and longish stretches of the book, with its conventional scene-setting and tidy summaries, might well have come straight from a *Life of James*. The conversations are of course made up, but are often heavy with back-story and explanations to James of things he would already have known. James himself is made to speak courteously and quick-wittedly, but he is not realised with the vividness of numerous real-life anecdotes, which reveal him as one of the most prodigious and idiosyncratic talkers of the age.

Stylistically, Lodge, the sharp comic novelist, has put on the slippers of a comfortable semi-historical manner, neither James's nor his own: James's avoidance of the commonplace could be comically fastidious, but it is odd that Lodge himself should be happy with so many fine views, elegant façades, and cheerfully glowing fires. There are some jarring notes - Edith Wharton would not have been described by the 1930s term "socialite" in 1915; "master bedroom", on which Lodge makes an awful joke in his first paragraph, is a usage from the later 1920s. But there are good jokes too; James's flattered conversation, on the day of the *Domville* premiere, with a man in the Reform

Club lavatory about what a great day and exciting prospect it is, the stranger in fact referring to an imminent rugby match in Swansea, is part of the deft depiction of the self-delusions of authorship. The recurrent lavatorial note (the Master farting, belching and urinating) is, I suppose, a playful infringement of Jamesian propriety.

That there might be a larger impropriety, or at least rashness, in writing a novel about a great novelist and attempting to describe the inner life of a supreme analyst of consciousness, is something of which Lodge, in his closing salutation to James, seems modestly aware. From time to time he riskily quotes bits of actual James, and in each of them - not only the surreally magniloquent deathbed dictations, in which he thought himself to be Napoleon, but the notebook entries, the letters, even the telegrams - James's brilliance and singularity are humbly evident.

• Henry James's unfinished novel *The Ivory Tower*, with an introduction by Alan Hollinghurst, has just been published by New York Review of Books.

Ads by Google

[Have You Written A Book?](#)

Get Your Manuscript Published Now. Request Your Free Publishing Guide.

www.iUniverse.com

[Antecipação de Recebíveis](#)

via Bradesco Net Empresa. Venda à prazo e receba à vista. Adquira!

BradescoPessoaJuridica.com.br

[Novos Relógios LED R\\$10](#)

Centenas Relógios LED, Confira! Frete Grátis e Preços Imbatíveis

miniinthebox.com/Relógio_LED

© 2012 Guardian News and Media Limited or its affiliated companies. All rights reserved.

ANEXO 2

Observer review: Author, Author by David Lodge | Books | The Observer

Página 1 de 3

This site uses cookies. By continuing to browse the site you are agreeing to our use of cookies. [Find out more here](#)

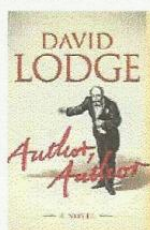
the **guardian** | TheObserver

James the second

It's not that David Lodge has written a weak novel about Henry James. It's just that Author, Author suffers in comparison to a brilliant one

Adam Mars-Jones

The Observer, Sunday 12 September 2004



Buy Author, Author at Amazon.co.uk

Author, Author

by David Lodge

Secker & Warburg £16.99, pp389

David Lodge packs a fair bit into the title of his homage in fiction to Henry James: 'Author! Author!' is the traditional cry of theatrical success, announcing the moment when the solitary artist emerges from the wings as a public figure.

The absence of those exclamation marks might signify James's distaste for such hectic punctuation, or indifference by his audience. Then again, when writers are friends, it isn't their writerly core which becomes attached. Henry James and George du Maurier were intimate for many years and over that period, du Maurier exchanged popularity as a cartoonist for worldwide fame as a novelist, while James remained eminent and distinguished.

The title Author, Author, may glance at the necessary distance within even such an affectionate relationship. Certainly, his friendship with du Maurier, a charmer but hardly an intellectual equal, shows James at his best, able to enjoy family life at a safe remove and to absorb the pain (when du Maurier's Trilby, based on an idea he had once offered to James, became a craze) of commercial eclipse.

James is the supreme example in Anglo-American culture of the artist as priest, sacrificing participation in life to transform it for others. The drawback of such an artist as the hero of a novel is clear enough: James's adventures in consciousness left few traces outside his work. Yet his sense of a higher calling was endearingly alloyed. When he started in the renunciation game, he was confident that excellence was bound eventually to be rewarded with a large readership. When this didn't happen, he had no logical basis for being disheartened.

If he complained, he risked revealing that what he had undertaken was from the beginning a gamble rather than a sacrifice. As an aspiring dramatist (an aspiration which ate up five years of his life), James set out to raise standards but also to earn money in a business where it is famously possible to make a fortune but not a living. A large part of Author, Author is devoted to this period, when James was trying to meet an immediate public taste without pandering to it.

Lodge remarks in his own voice that James's plays 'remain, alas, unperformed', but it isn't easy to second that sigh. There was an element of obtuseness in James's fantasy of theatrical triumph from the start. He took heart from the success of Pinero's *The Second Mrs Tanqueray* as evidence that the British public was ready to loosen its attachment to the happy ending. But what he offered at the end of *Guy Domville* (the play that carried his hopes to the bottom when it foundered) wasn't an unhappy ending, as theatre audiences understand such a thing, but a cheat. The hero renounced love, family and the world to become a monk. There are many things that people will happily dress up and leave their homes to witness, but renunciation is not one of them.

Making the case against *Guy Domville* in spite of himself, Lodge records that on its first night the play contained in the second act an entirely serious scene in which the hero and his best friend, wanting to discover each other's deepest motives, try to get each other drunk while remaining sober. Much surreptitious pouring of liquids into suitable vessels on stage. That James did not notice despite months of rewriting that this is a farce mechanism, horribly misplaced, argues that he had (to borrow a distinction from the last sentence of *The Sacred Fount*) rather more method than tone.

Lodge chooses a standard structure for his novel, as familiar from films as from books: the deathbed with flashbacks. This enables him to close off certain avenues of speculation without declaring them off limits. So, on the first page, James is asserted never to have experienced sexual intercourse, and shortly afterwards his secretary-typist, Miss Bosanquet, is described as being 'as celibate by nature as her employer'. How celibate is that, exactly, when she lives with a female companion?

Later in the book, though earlier in his life, James fantasises palely about Trixy du Maurier's wedding night ('he grew quite hot'). The next page refers to 'an innate lack of concupiscence', which would certainly explain why 'he found it impossible to imagine himself performing any of these acts, even the most elementary, with anyone'. But another sentence about James's celibacy addresses the matter differently: The reasons were complex and he did not care to probe them too deeply, even in self-communing. The absence of desire, simple glandular deficit, would hardly prompt such a buried qualm.

James's level of self-repression fluctuates oddly. There's a disconcerting conversation with George du Maurier in which he is remarkably unfazed by the existence of female pubic hair (a traditional wedding-night trauma of chaste Victorian bridegrooms), and seems close to indulging in some mild front-bottom banter. And it turns out that self-communing yields an image of sexual performance, after all: 'He found it easier to picture himself thus engaged with a beautiful youth than with a beautiful maiden.'

We have come some way from the idea of natural celibacy, since surely celibacy is a different choice when your deepest desires are prohibited by morals and law. The overall effect is of a door being firmly closed at the beginning of the book, and then inched open, but not far enough to let anyone in or out. The figure of Miss Bosanquet allows Lodge to announce the late trilogy (*The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* and *The Golden Bowl*) as James's great achievement.

Lodge himself, appearing in person at the other end of the book, describes them as 'foundation stones of the modern psychological novel', yet James's place in the canon isn't quite so secure. For one thing, James hitched his wagon to the long sentence, now out of fashion, and every year that passes makes him seem in stylistic terms more antiquated than his contemporaries.

Yes, he was bold to base novels on sexual intrigue in the absence of personal experience, but when explicitness is commonplace, his indirectness can seem more hollow than subtle and his inability to convey sexual tension very striking. If James's life had a turning point, it was the first night of *Guy Domville*. James ventured on stage to receive applause, unaware that the play had not gone well and that the coarser grades of playgoer, thwarted of red blood in their entertainment, were baying for the author's own.

Can this moment be promoted from symbolic turning point to novelistic setpiece? Lodge thinks so and takes a lot of trouble to build it up, with walk-on parts for Bernard Shaw, Arnold Bennett, HG Wells and others, but there's a risk that he will imitate James all too closely, the James of whom it was said that he had bitten off less than he could chew.

Sensibly, Lodge avoids any approach to pastiche of an oceanic style which keeps possibilities suspended rather than resolved. In fact, his directness can seem positively bald in this context. 'The truth was...'; 'It was obvious to Henry...'; 'The reason he had been kind to her...' - all these formulations seem unJamesian, even counterJamesian, when applied to someone who so far preferred suggestion to spelling out.

Only one piece of figurative language has a resonance worthy of the novel's hero, Lodge's description of James's sister, Alice, and his great friend, Gertrude Fenimore Woolson (who may have harboured tender hopes), as 'two women who circled his existence like moons, showing him at most only half of their selves'.

Anachronisms such as 'input' and 'paranoid' can be jarring, but the chief obstacle to the success of Author, Author lies in its timing. It is Lodge's misfortune that his long-pondered novel about Henry James should be preceded by Colm Tóibín's remarkable The Master, so that a capable book is published in the wake of a dazzling one. Tóibín has stolen his thunder, and his lightning into the bargain.

Ads by Google

Have You Written A Book?

Get Your Manuscript Published Now. Request Your Free Publishing Guide.

www.iUniverse.com

Limite de Crédito PJ

Adquira o Rotativo Flex Bradesco p/ sua empresa. Limite de até R\$25 mil

BradescoPessoaJuridica.com.br

Novos Relógios LED R\$10

Centenas Relógios LED, Confira! Frete Grátis e Preços Imbatíveis

miniinthebox.com/Relógio_LED

© 2012 Guardian News and Media Limited or its affiliated companies. All rights reserved.

ANEXO 3

The New York Times > Books > Sunday Book Review > 'Author, Author': The Port... Página 1 de 2

The New York Times
nytimes.com



October 10, 2004

'Author, Author': The Portrait of a Layabout

By SOPHIE HARRISON

AUTHOR, AUTHOR

It takes a lot of audacity to reanimate a dead author -- or so the evidence of David Lodge's new novel about Henry James would suggest. Yet it can be done, and Colm Toibin's recent attempt at the same subject, "The Master," 390 pp. Viking. \$24.95, casts a terrible shadow over this book. "A few weeks after I delivered the completed 'Author, Author' to my publishers in September 2003, I learned that Colm Toibin had also written a novel about Henry James which would be published in the spring of 2004," Lodge writes in a postscript. It is hard not to imagine the awful emotions in the Lodge household at this point, the anguished telephone call: He's written a what? About who? Lodge leaves it to "students of the zeitgeist" to ponder the significance of this coincidence. This student isn't sure what to make of the recent outbreak of fictional Jameses, H.J. being a writer whose verbosity and chastity would seem to make him an unlikely subject for one novel, let alone three (the third being Emma Tennant's "Felony"), in these snappy and oversexed times. But she is sure that fictionalizing truth is a tricky business, a belief that "Author, Author" does nothing to dispel.

Like Toibin, Lodge has chosen to focus on a difficult period for James, the late 1880's to mid-1890's, when the writer didn't achieve much other than an inspirational social life. (In the winter of 1878 James dined out 107 times.) "The American" and "The Portrait of a Lady" were behind him; "The Ambassadors," "The Wings of the Dove" and "The Golden Bowl" were still to come. Meanwhile, as is always the way during periods of authorial drought, everyone, but everyone else, is suddenly writing a book. If David has the specter of Colm to contend with, Henry has George, Constance and Oscar. When James's friend George du Maurier writes a novel called "Trilby," it becomes an instant best seller and donates its title and the word "Svengali" to the English language. It would appear that "little du Maurier" is a tremendous popular success. When James's friend Constance Fenimore Woolson writes a novel called "Anne," it sells tens of thousands of copies. The "excellent little woman" is also a tremendous popular success. But when James's play "Guy Domville" opens in January 1895, it is a complete flop. He arrives just in time to catch the booing, having chosen to soothe his first-night nerves by attending a performance of Wilde's new play, "An Ideal Husband," instead.

So Lodge's James is jealous, and a jealous James is an interesting idea, potentially more interesting, even, than the gay or bisexual Jameses whose ambiguities have been explored elsewhere. The question of whom a writer envies is in many ways more revealing, and in fact more taboo, than the question of whom he or she chooses to sleep with (or not sleep with). But having set up this original psychological angle, Lodge ducks it. His book is marred by a fatal timidity. Although he happily shows us Henry splashing in the tub or posting off urine samples labeled "a.m." and "p.m.," he cannot quite bring himself to penetrate the consciousness of the grand master of consciousness. As a result, his James lacks an interior life. The events are all faithfully recorded, but the product is less a novel than an assembly of facts about James that yet lacks the security of a biography. And to give us the information, Lodge too often resorts to a style beloved of this reviewer's grandmother: the gratuitous -- and morbid -- biography. "Henry was reminded of the day long ago when he entered Hunt's studio in Newport to find Gus Barker posing nude -- poor Gus, who three years later was shot dead by a Confederate guerrilla on the Rappahannock River." "Poor Louis! Dead at 46 in Samoa,

and it was apparently not the bronchial disease that had dogged him all his life . . . that had killed him, but a brain hemorrhage."

It appears Lodge himself may have had doubts about this project. "Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. . . . But I have used a novelist's license in representing" what characters "thought, felt and said to each other," he explains in a prefatory note. Fair enough, thinks the reader, who has perhaps read Lodge's excellent "Art of Fiction." It is true, however, that in this case the blend of fact and fiction has had some unfortunate effects. When the dying James says his immortal line, "It's the beast in the jungle, and it's sprung," a housemaid replies, "There's no beast in here, sir," while wondering if the caretaker's cat has got into the bedroom. But even if we question a novelist's facility, we'd never dispute his license to carry right on making things up. Yet in a postscript that has unhappy overtones of a mea culpa, Lodge goes on to supply a list of exactly what he has invented. "H.J.'s brush with the prostitutes and the louche young men outside the Haymarket Theater on his way to see 'An Ideal Husband' is my invention. . . . It was my idea to send Peggy James and her mother to see a performance of 'Peter Pan.' " It's O.K.! we want to reassure him. We expect these flights of fancy! It's a novel! But then perhaps a novel shouldn't have to tell you it's a novel before it's even begun.

Sophie Harrison is a contributing editor for Granta.

ANEXO 4

Deflating James - SFGate

Página 1 de 2

SFGate

Deflating James

Reviewed by Timothy Peters

Published 4:00 a.m., Sunday, October 31, 2004

San Francisco Chronicle

Author, Author

By David Lodge

ARCADE; 390 PAGES; \$24.95

David Lodge is a brilliant critic, one of the few writing today who combines intellectual rigor and penetrating insight with the gift of being accessible, clear and interesting, whether he's discussing literary theory or actual works. But Lodge is also a prolific novelist, who has transformed the realities of his life -- growing up Anglo-Catholic in postwar England, toiling in the fields of academia, coping with midlife crises -- into witty, clever books, often informed by his deep understanding of literary theory but always human and consistently entertaining.

In "Author, Author," his latest book, Lodge has attempted something entirely new in his substantial oeuvre -- a historical novel about Henry James. But novelty alone cannot redeem the resulting failure; his newest novel is thoroughly researched and ably written, but it is disappointingly inert. Lodge's portrait of James is both unappealing and undramatic, though the fault probably lies more with the subject than with Lodge's efforts as the novelist.

"Author, Author" begins in 1915, with James on his deathbed, and, with his usual deft hand, Lodge quickly introduces two major conflicts in James' life that provide the most substantial grist for his mill. The first was his humiliating attempt to find fame and fortune as a playwright, but the opening-night debacle of his play "Guy Domville" resulted in what James himself called "the most horrible hours of my life." The second was his churlish jealousy at the success of a now-forgotten novel written by one of his best friends, George du Maurier. Both are revealing about the character of Henry James, but neither is in the least bit flattering.

James had high hopes for the play, which premiered in London in January 1895, and the detailed account of that evening in "Author, Author" is the best section of the book. Lodge alternates, almost cinematically, between James' thoughts and actions and those of various third parties, from actors in the production to members of the audience, both friends and critics. It's often forgotten that the play was not a complete disaster; the first act earned an enthusiastic ovation and, ultimately, a number of reviewers gave James good notices. But as the play progressed, those in the cheap seats began to jeer.

When the curtain came down, James gamely responded to the cries of "Author! Author!" (whence the title), only to be publicly humiliated by the derisory boos. (It was James' last attempt at making his name as a playwright, and, as Lodge points out, the extinguishing of that ambition paved the way for his complex late novels like "The Wings of the Dove.")

A less public event but, according to Lodge, also deeply painful was the successful publication of "Trilby," a novel by du Maurier, a talented magazine illustrator (and grandfather, incidentally, to novelist Daphne du Maurier). Du Maurier and James were great friends, but the wild commercial success of "Trilby" (it was an immediate best-seller) gnawed at James until the end of his life, spawning his deathbed utterance, "Trilby was the matter."

There's nothing inherently wrong with ambition, but it is far and away the defining element in Lodge's rendering of James, reducing him to a mere careerist. Far more seriously for the novel, however, is the callous lack of generosity and sympathy James displays in, for example, his shabby treatment of du Maurier. But Lodge almost offhandedly depicts one other event that makes his Henry James into someone nearly inhuman. In the years leading up to the "Guy Domville" premiere, James had a serious, though entirely chaste, relationship with novelist Constance Fenimore Woolson (the grandniece of James Fenimore Cooper). He never seems to have fallen in love with her, nor did he encourage her to fall in love with him, but his priggish selfishness becomes all too apparent when he learns of her death, an apparent suicide. Engrossed by the final edits to his play, he barely expresses any sense of loss; indeed, his overriding concern is disgustingly selfish: "[W]hat he really dreaded was finding some evidence that she had done it on account of him."

There's no reason to doubt the accuracy of Lodge's portrait of the artist; the meticulous scholarship and his own reputation as a serious critic give the reader confidence in this portrayal. But the James that emerges here is seemingly uninterested in anything but fame and in anyone but himself. For the great novelist of consciousness -- he once said, quoted by Lodge, "consciousness is my religion, human consciousness. Refining it, intensifying it, and preserving it" -- this venal desire for recognition is more than a bit mystifying (even if true). It seems as if James has virtually no inner life at all, other than his intense ambition. No doubt the point here is that, for all his refined sensibility, his exquisitely tuned antennae to the ambiguities and tensions of human nature, Henry James was incapable of following the advice his character Lambert Strether voices in "The Ambassadors": "Live all you can; it's a mistake not to. It doesn't so much matter what you do in particular, so long as you have your life. If you haven't had that what have you had?"

James' story is sad, but it doesn't engender much sympathy. One suspects that Lodge's admiration for James -- and he does admire James the artist, focusing on the author at great length in his interesting 2002 critical work "Consciousness and the Novel" -- was the catalyst for this novel, but even Lodge can't make this novel come to life.

"Author, Author" cannot help but be compared to another recent novel about James. Colm Toibin's well-received "The Master" covers much the same ground, as Lodge acknowledges in his afterword. But Toibin's book is far more interior than Lodge's and more interested, however subtly, in James' sexuality and the idea long held by many that "the master" was a repressed homosexual. Lodge is essentially uninterested in this aspect of James; his James is asexual.

In Lodge's portrait of James, readers cannot fail to be reminded of the character in James' classic novella "The Beast in the Jungle," whose protagonist consciously avoids "real" life because he believes that a "rare and strange, possibly prodigious and terrible destiny" awaits him. In a clever scene, when James is dying, one of his maids reads the novella and asks James's secretary to help her understand it: "He realizes that nothing ever is going to happen to him because he is incapable of love." While that may indeed be Lodge's point -- that James doomed himself to an uneventful life because of his enormous emotional reticence -- it makes for a singularly undramatic story.

Ads by Yahoo!

© 2012 Hearst Communications Inc.
HEARST newspapers

ANEXO 5

Books | "Author, Author": Novel tips toward bio of Henry James | Seattle Times Ne... Página 1 de 3

The Seattle Times Company
NWjobs | NWautos | NWhomes | NWsource | Free Classifieds | seattletimes.com

The Seattle Times Books
72°F
Search
Our network sites seattletimes.com Advanced

Home Local Nation/World Business/Tech Sports Entertainment Living Travel Opinion Shopping Jobs Autos Homes Rentals Classifieds Buy ads
Quick links: Traffic | Movies | Restaurants | Today's events | Video | Photos | Interactives | Blogs | Forums | Subscriber Services
Your account | Log in | Contact us

ST. DEMETRIOS GREEK FESTIVAL SEPTEMBER 21,22,23 • 2100 BOYER AVE. EAST • SEATTLE
DETAILS

Originally published Sunday, December 12, 2004 at 12:00 AM

E-mail article Print Share

Book review

"Author, Author": Novel tips toward bio of Henry James

"The 'historic' novel is, for me, condemned ... to a fatal cheapness," Henry James once wrote a fellow novelist — and to my mind the biographical novel...

By David Laskin
Special to The Seattle Times

"The 'historic' novel is, for me, condemned ... to a fatal cheapness," Henry James once wrote a fellow novelist — and to my mind the biographical novel suffers from the same affliction. Whether the subject is Lincoln or Michelangelo, for me there's something forced and fake about turning a great life into a piece of fiction. No matter how hard the novelist tries, I never feel like I'm reading a "real" novel.

To his credit, David Lodge does try hard, in "Author, Author," to make a fictional go of Henry James' "treacherous years" — the period in the early 1890s when the writer chucked what he termed "the pale little art of fiction" for the heady (and he hoped golden) realm of the theater. Spurred by dwindling book sales and jealousy over the runaway success of the novel "Tribby" by his dear friend George du Maurier, James staked his professional reputation on a series of hastily written plays — only to find himself savagely booed at the London premier of "Guy Domville" (a historical drama condemned in part by the fatal cheapness of the leading lady's plumed hat).

It was the most painful episode in a life famously screened from passion, and Lodge does his best to work up the suspense and pathos. But ultimately his book reads less like a novel than a biography fleshed out with dialogue, atmosphere and motive. Lodge follows "Henry" into the bathroom, makes him ride a bike (badly), and has him fantasize about "the chink of sovereigns" his play will bring. In the end, the intimate details only reduce the consummate artist to a state of perpetual pettiness. As for the vexed question of James' sexuality, Lodge concludes that though Henry may have been more attracted to men than to women, "he found it impossible to imagine himself performing any of these acts, even the most elementary, with anyone."

To my mind, the closeted homosexual Henry in Colm Tóibín's "The Master" (another fictional rendering of James' life, published earlier this year) is more successful, precisely because he's more of a character and less a bundle of traits and habits. Tóibín paints a portrait of the artist as a lonely, haunted man — but Lodge gives us a convincing period scarecrow with some terrific clothes. What they both miss is the wicked, twinkling sense of humor that so delighted those who knew James best.

E-mail article Print Share

Related

Sign up for our Books newsletter
Books RSS feed

"Author, Author"

by David Lodge
Viking, 390 pp., \$24.95

More from our network

Seattle woman survives Alaska bear attack
From The Seattle Times | News, sports, weather, events in the Northwest

Police say Texas teen killed to keep her quiet
From The Seattle Times | News, sports, weather, events in the Northwest

Vacation, and a recommendation From Seattle Times The Hot Stone League

Mariners have clearly taken step up from the bottom tier of American League teams From Seattle Times Mariners Blog

'Gangnam Style': What does it mean? From Seattle Times Maison on Music

More from the Web
Selected for you by a Sponsor

First Lady Michelle Obama's Speech Creates Online Sensation From National Memo

A Mysterious Lady Wakes Up Dead From The New York Times

Teenage GAA star dies suddenly after scoring winning goal From IrishCentral

Korean Air's A380 to feature three bars, luxury lounge seating From Global Traveler Magazine

High School Cheer Coach Under Investigation for Allegedly Having Girls Strip as Part of Game From NESN.com

[what's this]

More Books

NEW - 10:24 AM
Shelf Talk | Medical Lectures + medical info: at your public library!
Gordon, Egan among PEN/Faulkner award nominees
Bristol Palin has book deal

Video

PAWS takes in refugee dogs from Iran
The Iranian government is proposing a ban on all dogs in the cities and suburbs. Shelters there are struggling to find these animals new homes abroad. PAWS of Lynnwood has already taken in two dogs, and possibly more in the future.

The Ridge Motorsports Park
Deep Sea Diver performs song titled "Ships"
Sera Cahoon performs song titled "Naked"
Nathan Adrian interview
Bullitt Foundation's new green building

More videos

ADVERTISING

We speak your language.

Find local

AP Video

Therapeutic massage Not Available
Gorilla and child cuddle in home video
Therapeutic massage Not Available
Tagging great white sharks
Chicago Teachers Call for 'Respect'

Entertainment | Top Video | World | Offbeat Video | Sci-Tech